تطوّر
الشعر الحديث والمعاصر

الدكتور عمر الدقاق

الدكتور محمد نجيب التلاوي

الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك



دار الأوزاعي

الطبعة الأولى : ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع - النويري -
بناية فواز سنتر - ط٤ - ص.ب : ٦٠١٠-١٤
هاتف : ٦٣٢٨٨٦ + ٦٣٣٣٥٤
بيروت - لبنان

تطـــور
الشـــعر العربي الحديث و المعاصر



المحتـــــــوى

المبحث الثالث

الشعر الحر وإيقاع العصر

المبحث الرابع

أعلام الشـعر الحـديث

المقدمة

الشعر أعرق فنون القول عند العرب، و أوثقها اتصالا" بحياتهم، وأشدها لصوقاً بوجدانهم،وأصدقها تعبيراً عن ملامح شخصيتهم،وأعمقها تصويراً لمنازعهم ومشاعرهم .

ومنذ القديم امتاز العرب من سائر الأمم بشغف لاحد له بفنون القول من أمثال وخطب وأشعار، حتى كانت معجزة الإسلام فيهم أدبية .لقد خالط الشعر حياتهم وكان دور الشاعر فيها بارزاًوطليعياً. و قد روي عن الرسول (ص) أنه قال : "لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين " إذ الشعر كما قال الأقدمون "ديوان العرب".

ثم عاش العرب على أدبهم القديم أثناء عصور الظلام فكان خير زاد لهم في محنتهم،وأثمن ذخر قومي صان كيانهم وعصمهم من اليأس

ولسنا نعرف أمة تغلغل الشعر في حياتها تغلغله في العرب .ونظرة واحدة إلى تراثنا الأدبي تجعلنا نخال أن جميع العرب شعراء ، فمن لم يمتلك موهبة نظم الشعر لابد أن يتذوقه و يطرب له . وهكذا غدا الشعر ضمير الأمة العربية، وسفر تاريخها، ومجلى تفكيرها ومنازعها، وموئل إبداعها .

ثم ورث المحدثون عن أجدادهم شغفهم بالشعر ، وجنوحهم لأن يجعلوا منه عاما خير ورسالة تحرر في مجتمعهم الناهض و لم يعد مفهوم الشعر لديهم في هذا العصر نزوعاً إلى تجميل الأسلوب والتأنق في التعبير والحرص على

زخرف القول، بل غدا ملاءمة بين الجمال الفني الخالد الذي لايختلف جوهره بين الشعر القديم والحديث، وبين ذوق العصر النابع من واقع حياة الأمة وتفكيرها ومزاجها ومنازعها ...

وتعد الفترة الحديثة التي عاشها العالم جميعه ، والعالم العربي بوجه خاص ، من أحفل الحقب وأثقلها بالأحداث . ففي خلالها انهارت نظم ودالت دول وقامت انتفاضات ونشبت ثورات . وكان أثر ذلك كبيراًفي المجتمع العربي اهتزت له أعماقه اهتزازاًسياسياً واجتماعياً وفكرياً كبيراً .

و لم يعد المجتمع الحديث بجيله المتحفز يرضى للشعر أن يكون كالآنية المرصعة تسر الناظرين برونقها ،وتثير إعجابهم بعجيب صنعها . فالعربي اليوم بما اتسم به ذوقه وتفكيره من معالم الأصالة والوعي يطمح إلى أن يجد في الأدب صدى وجدانه وحياته وواقعه ، ويأمل أن يقع في الفن على ما يغذي روحه ويتجاوب مع أفكاره ومنازعه ، ومع آلامه وآماله ، باعتباره إنساناً قبل كل شيء ومواطناً ينتمي إلى شعب هو منه كالخلية من الجسم . كما لم يعد بوسع الأدب العربي أن يستمر في عزلته المديدة عن المجتمع وما يضطرب فيه دون أن يساير الحياة وأن يؤثر فيها ويتأثر بها .

وهكذا استجاب الأدب العربي الحديث ، على اختلاف فنونه لهذا التطور الخلاق في النفس العربية النزاعة إلى الواقع ، فكان شعر اجتماعي وقومي ووجداني يشكل أبرز ظاهرة فنية في نتاجنا الأدبي الحديث .

وبذلك غدا لزاماً على كل من يؤرخ الحقبة الحديثة من تاريخ العرب الحافل ، ويتصدى لرصد وجدانهم الجماعي أن يلجأ إلى الأدب . فالفنون،

والشعر بوجه خاص ، مرآة صافية تنعكس على وجهها الصقيل صور نابضة من حياة الأمة وكفاحها وآلامها وآمالها . وإن ما فاضت به قرائح الشعراء وما دبجته أقلام الكتاب ليس في جوهره إلا روح الأمة وسفر نضالها ومرآة حياتها . وتأتي هذه الدراسة لتوطد مكانة الشعر العربي الحديث وتطوره منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى نهايات القرن العشرين .

لقد شهدت هذه المرحلة تطوراً كبيراً للقصيدة العربية ، فقد انتقلت من مرحلة الركاكة و الجمود و الضعف إلى مرحلة الإحياء و النهوض و احتذاء الشعر العربي القديم .

ثم ظهر عدد كبير من الشعراء العرب الذين أخرجوا القصيدة العربية من مرحلة التقليد إلى الابتكار و الأصالة و التجديد .

وبعد أن توطدت دعائم المدرسة الإحصائية ظهرت النزعة الرومانسية التي تمردت على المواضعات السلفية الشعرية و خاصة أشعار أحمد شوقي . وبعد أن نضجت القصيدة الرومانسية الوجدانية و اكتملت عناصرها ظهرت مدرسة الشعر الحر أو الجديد على يد جيل من الرواد المجددين في الشعر العربي المعاصر .

وهذا الكتاب في جملته ، يقوم على أربعة محاور :

الأول : طور الانبعاث و تعميق الإحياء ، وقد تناوله ***الدكتور محمد نجيب التلاوي***.

الثاني : الشعر الوجداني والرومانسي وملامح التجديد، وقد تناوله ***الدكتور عمر الدقاق***

الثالث : الشعر الحر و إيقاع العصر، *للدكتور مراد عبد الرحمن مبروك*

الرابع : تراجم لصفوة من أعلام الشعر الحديث ، وعني هذا المحور بترجمة لأحمد شوقي كتبها الدكتور محمد نجيب و أخرى للشاعر القروي كتبها الدكتور عمر الدقاق ، وثالثة لبدر شاكر السياب ، كتبها الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك .

وقد عنيت هذه المحاور بتطور القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، وتحليل أهم عناصرها و سبر أبعادها واشتقاق خصائصها . وعلى الرغم من أن المرحلة التاريخية لهذه الدراسة طويلة وحافلة وتحتاج إلى دراسات عديدة مستقلة ، إلا أننا حاولنا أن نلجأ إلى الإيجاز والتكثيف إيماناً منا بأن الدراسة الأدبية الأكاديمية قد تفجر قضايا إبداعية ونقدية ، دون أن نكتفي برصدها رصداً تسجيلياً . ومن ثم جاءت هذه المحاور محددة المعالم ومتكاملة الأجزاء عاكسة، جهد المستطاع، مسيرة القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة .

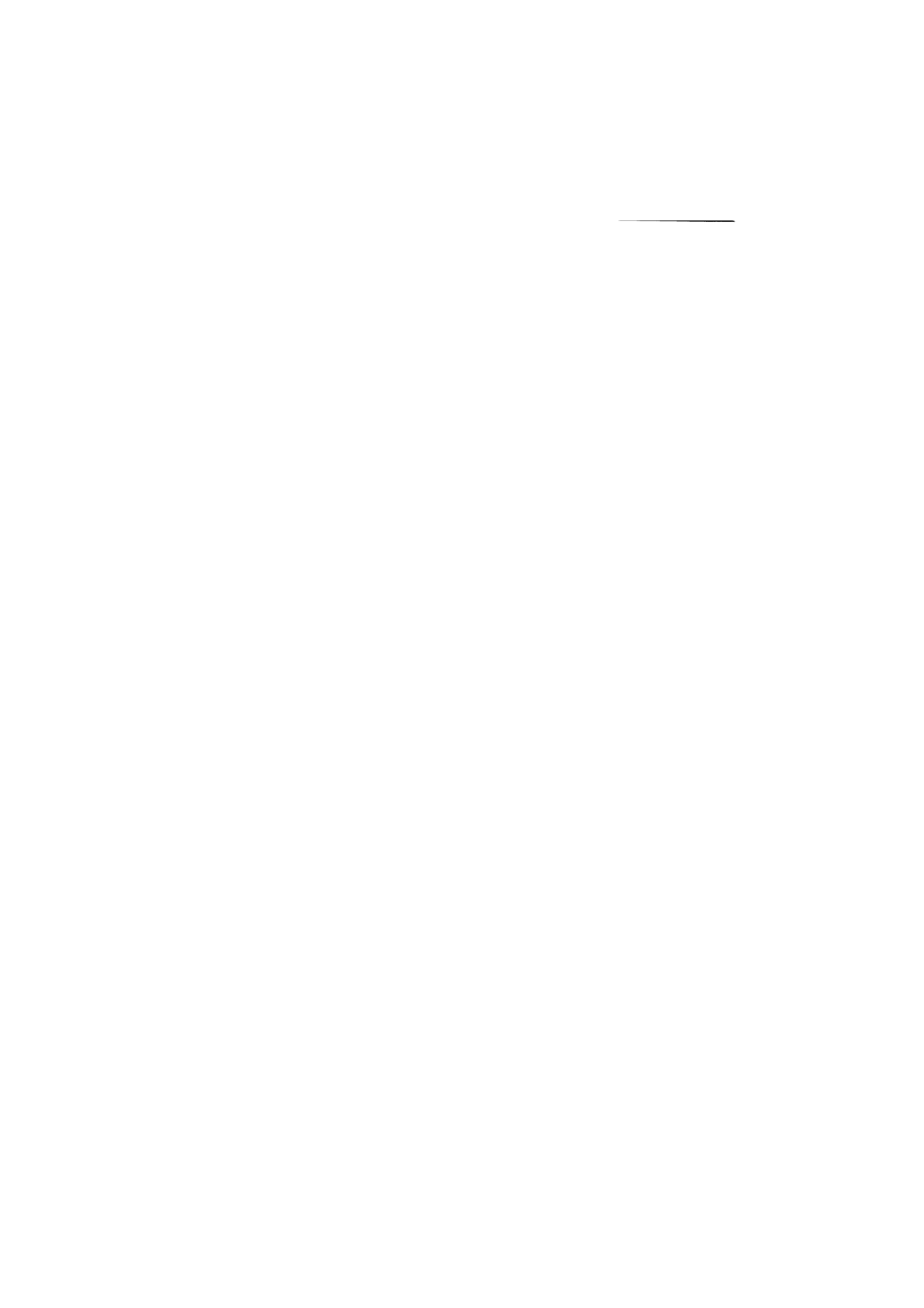
والله الموفق .

المؤلفون

المبحث الأول

الانبعاث و تعميق الإحياء

- الشعر من الانحدار إلى الازدهار
- حركة الانبعاث والإحيـاء
- شاعر الانبعاث و الإحياء : البارودي
- طور تعميق الإحياء
- الكلاسيكية الجديدة و ملامح التطوير
- أعـلام الشـعر



الشعر العربي من الانحدار إلى الازدهار

وقعت عصورنا الأدبية تحت وطأة التقسيمات السياسية، فسقوط الدولة الأموية، أو قيام الدولة العباسية، يعني بداية عصر ونهاية عصر.! لكن السياسة ومتغيراتها لا تصلح لتقسيم عصور الأدب العربي ؛ لأن السياسة تتغير بسرعة مذهلة بينما الأدب يتغير ببطء شديد، ويبدو أن نقاد العصر الحديث انتبهوا – إلى حد ما – إلى هذا التقسيم المتعسف القائم على تحديد بداية ونهاية كل عصر من عصورنا الأدبية، فاتفقوا ضمنا على أن بداية العصر الحديث تعني بداية الاتصال بالحضارة الأوربية الغربية.

ولكن هذا التحديد لم يكن كافياً للاتفاق على تحديد زمنية بعينها تمثل بداية للعصر الحديث، ولذلك كثرت الاجتهادات التي نوجزها في الآتي :

١- تولي محمد علي حكم مصر سنة ١٨٠٥

٢- دخول الحملة الفرنسية ١٧٩٨ إلى الشرق العربي

٣- ظهور البارودي شاعر البعث و الإحياء، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

أما الذين حددوا البداية بتولي (محمد علي) فيبررون ذلك بأنه أول من بدأ الاتصال بالغرب عندما أزمع على إرسال البعثات التعليمية إلى أوربا، وهذا تبرير مقنع لمصر دون سواها.

أما الذين يرون البداية مع الحملة الفرنسية، فلأنها اصطحبت بعض العلماء إلى المنطقة....، وإذا ارتضينا هذا الرأي بالنسبة لمصر والشام وحتى شمال

أفريقيا فإن العراق و الجزيرة العربية بقيتا مع الدولة العثمانية حتى إعلان الدستور العثماني ١٩٠٨، والعــراق لم يعـرف الشـعر الحديـث إلا مـع معـروف الرصـافي وجميل الزهاوي وعبد المحسن الكاظمي.

و إذا عرفنا أن بلاد الشــام كـانت الأسـبق بالاتصـال بأوربـا عـن طريـق مدارس التبشير المكثفة و المنوعة من (روسية و إيطالية و إنكليزية و فرنسية ...)، فعلينا إعادة الحسابات وإضافة وجهة نظـر أخـرى تحـدد بدايـة العصـر الحديـث، لاسـيما أن أشـهر شـعراء العصـر الحديـث في المشـرق و لاسـيما في بـلاد الشــام والمهجر قد تعلموا في المدارس التبشيرية.

و لكل هذه العوامل نعتقد أن تحديـد بدايـة ننطلـق منهـا لدراسـة الشـعر العربي الحديث لابد أن تكون من مدرسة البعث و الإحياء ، و تبقـى فـترة بـروز البارودي كشـاعر هـي الفـترة التقريبيـة للبدايـة، وبذلـك نبتعـد عـن التقسـيمات السياسية، ونقترب من التقسيمات الفنية التي ينبغـي أن نحـدد بهـا بدايـة و نهايـة عصورنا الأدبية.

و إذا كنا قد حددنا بداية تقريبية لبدايـة الشـعر العربـي الحديـث بظهـور مدرسة البعث والإحياء فمعنى ذلك أننا حددنا المقصود بالشعر الحديث، و يبقـى معنا معنى المعاصرة .. ، إذ أن المعايشة للشاعر في عصرنا الحديث قـد لا تكفـي لأن يوصف بالمعاصرة، لأن فكر الشاعر أو ذوقه قد يكون مشدوداً لعصور فائتة. ثم إن مجرد التعبير الشـكلي عـن العصريـة قـد لايجـدي بـأن نصـف الشـاعر بأنـه عصـري إذا وصـف -مثـلاً- الغواصـة أو الطـائرة أو الصـاروخ.. ، لأنهـا مجـرد شواهد تفتقر إلى روح الانفعال بالعصر. فشاعر مثل اللبناني (أسعد طـراد) يُعنـى

في ديوانه بوصف المخترعات الحديثة في القرن الماضي، لا نستطيع أن نصفه بالعصرية، لأن العصرية تتطلب الارتباط بأحداث العصر وقضاياه... والانفعال به و التعبير بمتابعة ثقافة العصر العامة والخاصة، والإفادة منها.

أما قبل العصر الحديث أي في عصر الدويلات المتتابعة منذ سقوط الدولة العباسية وحتى بدايات العصر الحديث، فقد هبط المستوى الفني للشعر العربي عمّا كان عليه في العصر العباسي، الأمر الذي سحب على تلك الفترة أوصاف (الجمود والانحطاط و التخلف..)، وكأن الشعر - فن العرب الأول - هو ميزان القياس، فحكم الكثيرون على تلك الفترة الزمنية الطويلة بالتخلف و الركود، على حين أن تلك الفترة قد شهدت التأليف الموسوعي على أوسع مدى كما شهدت أشهر التفاسير القرآنية، و المعاجم اللغوية فضلاً عن وجود أعلام مثلت مؤلفاتهم المصادر والمراجع الرئيسة للباحثين المعاصرين و نذكر منهم (ابن خلدون و ابن منظور و ابن القيم والسيوطي و ابن عربي و ابن نباته و البهاء زهير و ابن الجوزي و القلقشندي و ابن الفارض والنويري ...) و إذا أضفنا لهذا أن التعبئة الدينية كانت أقوى أسباب الانتصار على الصليبيين ثم التتار فيمكننا أن نشم رائحة شعوبية تعمد إلى وصف العصر كله بالانحطاط للتقليل من مردود التعبئة الدينية الناجحة آنذاك، أو للتقليل من دور بعض العلماء و القادة الذين نهضوا بأصعب المهام.

أما فيما يخص شعر تلك الفترة - وهو ما يعنينا هنا - فمن الخطأ أن نصفه بالجمود، لأن الجمود يعني الموت، و الأصح أن نصفه بالتغير إلى الأسوأ قياساً على ما قبله عند العباسيين، ثم ما بعده عند شعراء العصر الحديث، ثم إن

القول بانحطاط مستوى الشعر آنذاك مجرد حكم تقريبي لأن علينا أن نقدر أمرين يمنعاننا من تعميم الحكم، أولهما أن أكثر أشعار المماليك والفاطميين مازالت مخطوطة... و الثاني ظهور شعراء في تلك الفترة بلغوا درجة عالية من الإجادة الفنية مثل البهاء زهير و مثل العديد من شعراء التصوف الذين ارتفعوا بالشعر إلى حد التجريد الفكري والبعد الرمزي مثل ابن الفارض و ابن عربي... لكننا إذا حكمنا بصفة عامة على ما بين أيدينا من أشعار تلك الفترة فلن نختلف على أنها الأسوأ شعرياً، لعوامل عديدة، منها:

١- إن ابتعاد الشعراء عن بلاط الحكام.. لم يعطهم الفرصة للتفرغ للشعر.

٢- ونجم عن ذلك اقتراب ذوق الشعراء من عامة الشعب في محاولة لإرضائه أو نبهره، و من ثم غلب الابتذال وكثرت الصنعة الشعرية ممثلة في الألفاظ الصعبة الغريبة ثم الإكثار من المحسنات البديعية.

٣- جفاف مصادر الإرواء الثقافي حيث ندرت الترجمة من ناحية وأصبحت دواوين القدماء من شعراء الجاهلية والإسلام والعباسيين بعيدة عن الشعراء فكـرّر بعضهم بعضاً و غاب عنهم النموذج الشعري الأمثل.

إن الوقوف على هذه الأسباب لمن الخلفيات المهمة قبل التمثيل لنماذج شعرية من تلك الفترة التي سبقت العصر الحديث لأن الأفضل أن نتوقف مع الجذور المهيئة للمستوى الشعري لذلك العصر لندرج الأمثلة الشعرية في سياقها الطبيعي في التربة التي أنبتتها.

أما عناصر ضعف البناء الشعري فيما قبل حركة البعث و الإحياء فيمكن أن نوجزها في المظاهر الآتية:

١- ظاهرة التثليث و التربيع و التخميس.

٢- الابتذال التعبيري و ضعف الصورة الشعرية.
٣- غلبة الصنعة و التصنيع على الطبع و العاطفة. و من شواهد الصنعة (التأريخ بالشعر، والتشجير و الترسيم بالشعر و فشو الألفاظ الصعبة الغريبة و كثرة المحسنات البديعية و الإسراف في الصور البيانية.)

١- ظاهرة التخميس و التربيع و التثليث:

وهي ظاهرة ضعف ، فالتخميس هو إضافة ثلاث شطرات للبيت الشعري المخمس، ومعنى ذلك أن التخميس نوع من التقليد، لأن الشاعر المُخمِس يدور في فلك قصيدة سابقة عليه ليعيد شرحها أو ليضيف إليها و هي ظاهرة تعكس نزعة التقليد، كما أن التخميس أقل فنية من المعارضة، لأن المخمِس محبوس في فلك السابق عليه، و جاء ضعف التخميس من أن المخمسين قلّدوا نماذج مملوكية وفاطمية، و قلما نجد عندهم مخمسات عباسية. و لذلك لم يفيدوا إفادة شعراء المعارضة التي أجادها بعدهم البارودي و أحمد شوقي عندما توجها صوب العباسيين والأندلسيين فمهدت المعارضات لتميزهما.

ونلتقي هنا بنموذج تخميس للشاعر (علي الدرويش ١٧٩٥ -١٨٥٣) وهو يخمس قصيدة من العهد الأيوبي للشاعر (ابن النبيه المصري) ومطلع قصيدته:

باكْر صبوحك أهنا الأنس باكره	فقد ترنّم فوق الغصن طائره
و الليل يجري الدراري في مجرته	كالروض تطفو على نهرٍ أزاهره

فخمسها الدرويش بقوله:

أفـراح روحك في راحٍ تسامرُه	ذِكـرى الذي حُسنه بالصد آمرُه
فيا نديمي وحيّا الروضَ ماطرهُ	باكْر صبوحكَ أهنا الأنس باكِرهُ

فقد ترنم فوق الغصن طائره

واقرن بشمس سناه بدر صُورته ما أطيبَ الراحَ ممزوجاً بسيرته

أصبحْ بغرته و اغبق بطرته والليلُ يجري الدراري في مجرته

كالروض تطفو على نهرٍ أزاهره

وجاء التثليث و التربيع امتداداً للتقليد كالتخميس، وكلها محاولات من قبيل التحرك الشعري في فلك التقليد دونما تطور أو تقدم يذكر.

٢- الابتذال التعبيري و ضعف الصورة الشعرية:

كان من الطبيعي أن يقترب بعض الشعراء بشعرهم من عامة الناس ليفهموا عنهم، لأن الشاعر بعيد عن بلاط الحكام و حاشيته من المثقفين، حتى أصبح المنتوج الشعري آنذاك أقرب إلى الشعر الشعبي لولا فضل من فصحى مع تشبيهات مادية تقريبية، و صياغات شعرية ضعيفة، وصور ضحلة، فالشاعر (السيد الدرويش) يقول عن الهرمين:

انظر إلى الهرمين و اعلم أنني فيما أراه منهما مبهوت

رَسَخا على صدر الزمان وقلبه لم ينهضا حتى الزمان يموت؟

فنحن نشعر أننا أمام نظم متواضع، فالشاعر يأمر و الشاعر (مبهوت). والبيت الثاني يحمل صورة شعرية قد تثير الضحك.. و لا ندري متى يموت الزمان حتى ينهض الهرمان في هذا التصوير الساذج.

والشبراوي في اعتذاره يعبر بابتذال زائد عندما يقول:

إن ذنبي و الله ذنب كبير غير أني بحلمكم أستجير

و(عبد الله فكري) يعبر بمباشرة زائدة عن تغزله بمتفرنجة ترتدي ثياب الفرنجة وتلفظ النقاب السائد آنذاك:

وهيفاء من آل الفرنـج حجـابـهـا على طالبي معروفها في الهوى سهل
تعلقتـهـا لا فـي هـواهـا مراقـب يخـاف و لا فيهـا على عاشق نجلُ
فرحت بها من حيث لاعين عائن ترانـا ولا بعـل هنـاك و لا أصـلُ

و في البيت الثالث يتدنى التعبير في قوله (من حيث) و(لا عين عائن) وتأتي كلمة (بعل) ثقيلة في مقام الغزل.. ثم إنه اكتفى بوصف قدر الحرية الممكن و لم يقترب من الإفرنجية إلاّ بوصفها (هيفاء..) وكفى.. و لم يعبر عن مظاهر إعجابه أو أحاسيسه ومشاعره وهو في مقام الغزل.

ويبلغ الابتذال التعبيري مداه عند (شهاب الدين المصري) الذي كتب أبياتاً تناسب تناول الطعام والدعوة إليه فقال:

أيهـا السيـدُ الكريـمُ تكـرّم و تنـاول ما شئت أكلاً هنيّا
وتفضّل بجبر خاطر من هُمْ أتقنوا صنعه و خذ منه شيّا

ومن مدحه للعطار قال:

شيخ كل الشيوخ، مولى الموالي صفوة الأصفيا مزيلُ الهمومْ

وفي صورهم الشعرية اعتمدوا على الألفاظ الحسية المقتبسة من السابقين، ولذلك جاءت هذه الصور في ألفاظ حسية ليس بينها علاقات موحدة بفعل التأمل أو الأحاسيس والمشاعر ، ومن ثم ركبوا صورهم من حشو لغوي دونما جمالية أو حيوية تذكر.

٣- غلبة الصنعة:

و الصنعة كانت نتيجة طبيعية لعصر سُدت فيه منافذ الإشعاع الثقافي

والتجديد الفكري، وكثر التقليد، فأفرغ الشعراء طاقاتهم التعبيرية في الصنعة الشعرية التي تنوعت وسائلها، ومن ذلك استثمار الحساب بالحروف الأبجدية (أبجد، هوز..) بحيث يقابل كل حرف برقم، ويستجمع الشاعر الحروف المكونة لتاريخ نظم القصيدة و يسعى لإثبات التاريخ في نهاية القصيدة. وقد يستخدم طريقة حساب الجمّل، وهم يؤرخون بالتاريخ الهجري غالباً، وجاء الشاعر (عبد الله فريج) ليجعل الشطر الأول بتأريخ ميلادي و الشطر الثاني للبيت ما يقابله بالتاريخ الهجري، وجاء ذلك في قصيدة مدح بها قاضي القضاة بمصر وكان في نهايتها هذا التاريخ:

أتى مصر: عبد الله فخراً لأمنها وقام جمال الدين بالمجد قاضيا

فالشطر الأول =١٨٩١ ميلادية، والشطر الثاني مجموع حروفه تساوي التاريخ الهجري المقابل وهو ١٣٠٨ هجرية.

وقد تطورت فكرة التأريخ الشعري لتؤرخ لمناسبات عديدة كميلاد طفل أو زواج أو وفاة... ومن ذلك ما كتبه (علي أبو النصر) لتهنئة مولود:

هنّاك ربك والإقبال أرخه أبشرْ بعزّ الصفا في مولد لعمر

٣٤٠ ١٧٠ ٢٠٢ ٧٩ ٥٠٣

=١٢٩٤ هجرية.

وجاء التشجير والترسيم بالشعر وسيلة أخرى من وسائل الصنعة الشعرية فكان الشعراء يرسمون القصيدة على شكل شجرة، ويعتمدون على بيت أساسي يمثل جذع الشجرة يكتب بطريقة رأسية ثم يتفرع من كل كلمة منه بيت أو شطر ليتم الشاعر رسم شجرة.

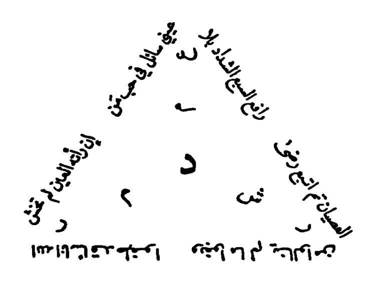
ومثال ذلك رسم الأشكال الهندسية المفردة والمركبة كقول الشاعر:

دمع عيني سائل فـي حب من ... إن رأته العين لم تخش رمد

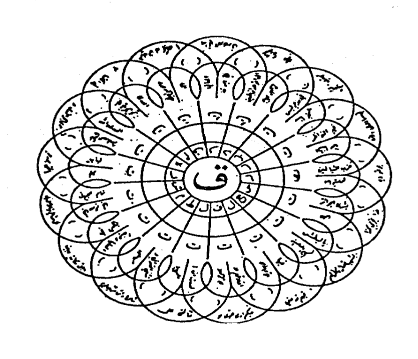
دمـر الله أناسـا قــد طـغـوْا ... وبغـوا ما لم ينالوا مـن رشـد

دشر العصيان ثم اتبع رضـى ... رافــع السبــع الشداد بلا عمد

وهو يعتمد على ما يسمى (بمحبوك الطرفين) فآخر كلمة في البيــت يبـدأ بعكسها في البيت التالي لـه(رمـد← دمـر ، رشـد← دشـر) وذلـك ليتمكـن مـن الحرف المركزي (د) الذي سيرسم به كالآتي:
(راجع الشكل ١ و ٢)



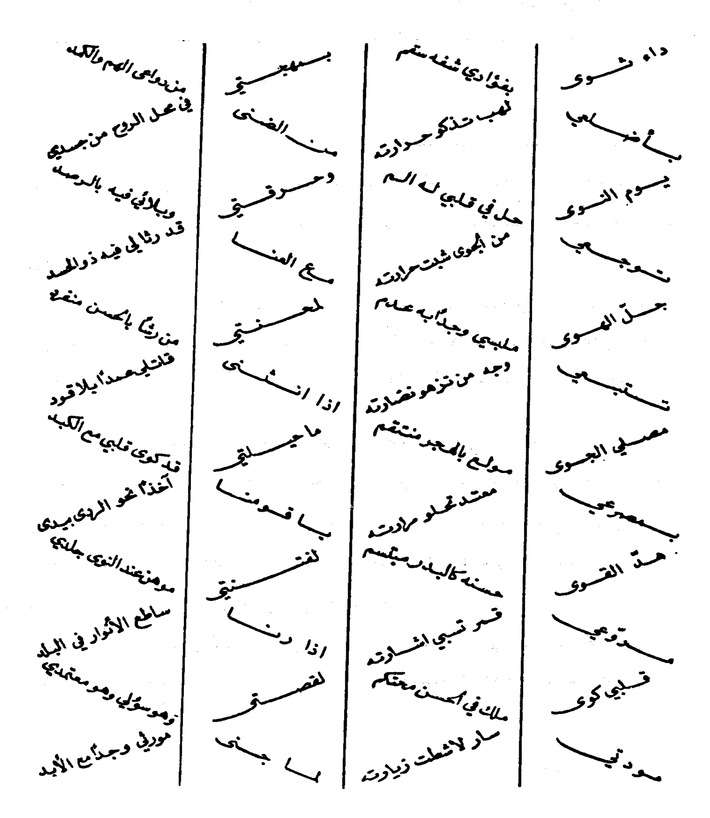
الشكل (١)



الشكل (٢)

وهناك المخلعات الشعرية حيث يُكتب البيت الشعري وتستقل كل لفظة بتفعيلة مستقلة ليسهل تحريكها بحيث يكون للبيت الواحد قراءات متعددة (راجع شكل٣).

الشكل (٣) نموذج مخلعة



ومن مظـاهر الصنعـة أيضـاً الحفـاظ علـى الحـروف الأولى في كـل بيـت بالقصيدة لتكـون هـذه الحـروف اسـم الممـدوح أو (لا إلـه إلا الله) أو (ا ب ت ث...) وهي القصيدة المرتبة هجائياً. وهناك القصيدة المولّدة التي تأتي عبر رسـالة نثرية ويضع الشاعر بعـض كلمـات هـذه الرسـالة داخـل أقـواس ومجموعـة هـذه الكلمات تمثل بيتاً أو أبياتاً شعرية.

ومن مظاهر الصنعة أيضاً الحرص على المحسنات البديعيـة، حيـث يبعـث الشاعر كلمات نـادرة الاستخدام مـن مرقدهـا الآمـن في معـاجم اللغـة ليحظـى بإعجـاب المسـتمع، وليقـر لـه بـالتفوق والتميز كقـول (صفـوت السـاعاتي) في الهجاء:

ليعلم من بالنصب يرفُع نفســه	بأن حروف الخفض غير الجوازمِ
و يعلم من أعياه تصريف اسمه	بأنّا صرفناه كصرف الدراهمِ
نصبنا على حالٍ من العلم والعُلى	وكنا على التمييز أهل المكارمِ

وكانت (البديعيات) نموذجاً آخر للصنعـة الشـعرية، والبديعيـات مجموعـة قصائد من مدح الرسول (ص) ، و استثمر الشعراء هذه القصائد لإبراز البديـع.. وكل بيت كاد يستقل بنوعٍ بديعي وانتشرت من قبـل عنـد صفـي الديـن الحلـي وعائشة الباعونيـة، وتمـددت عنـد بعـض الإحيـائيين كصفـوت السـاعاتي عندمـا عارض البوصيري و احتذى حذو ابن حجة الحموي:

وكم بكيت عقيقـاً والبكـاء على	بدر و توريتي كانت لبدرهم
أقمـارُ تم تعالوا في منازلهم	فالصبّ[1] مدمعه صبّ لبعدهم

[1] التورية في (صب) الأولى بمعنى المحب والأخرى مصدر من يصب، ويحقق معنى الجناس التام

و الأغراض الشعرية المنتشرة هي الأغراض التقليدية القديمة (مدح وفخر وهجاء ورثاء وغزل...) أما المدائح النبوية فكانت رياضة ذهنية على الرغم من الغلبة الواضحة للأشعار الدينية التي تبعها التخميس والتثليث والتربيع... لكن أثر الصنعة لم يغب عنها، قال الدرويش:

أأراك ودي أن أراك وأن أرى آرام ودي زاده ودق روى

وبعضهم يتبارى في الحرص على نظم البيت بالحروف المنفصلة فقط:

وأي أخ إن زاد دام وداده وإن دق رزء دق أو دار أو دارا

وكان من الطبيعي أن تخفت المشاعر و تندر الخصوصية الشعرية وتقل الصور الشعرية المتميزة. وكان لغياب النقد أثره في إضعاف العملية الإبداعية برمتها آنذاك.

أما الغزل فكان من أغراض الترفيه النادرة، لأن ظروف الشعراء لم تسمح لهم بالتعبير الغزلي الرائق وهم المسحوقون اقتصادياً واجتماعياً. ومن ثم كان ارتياد الغزل يمثل نوعاً من إظهار البراعة أو لتقليد القدماء، وقلما يصدر عن تجربة صادقة حتى عند عائشة التيمورية في بداية الإحياء، و قد اعترفت بأنها لا تتحدث بغزلها عن رجل بعينه.. بل تقلد القدماء...

إلا أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد شهد التحولات التي بدأت بمدرسة الإحياء ، لأن البعثات بدأت في العودة ... وحظي عهد الخديوي إسماعيل في مصر بنهضة علمية وتشجيع للأدباء و المسرحيين... ثم طبعت الدواوين الشعرية القديمة، فتمكن الشعراء و المثقفون من اقتنائها... ومن ثم الإفادة منها، وأصبحت الفرص متعددة للإفادة من الجاهليين والعباسيين بخاصة...

وبدأ الوعي القومي في الاشتعال مع ثورة عرابي في مصر، وأصبح الجو مهيأ للبعث والإحياء والبحث عن الهوية والحرية... وكان الشعر ... وكانت بداية الارتباط بالواقع والتعبير عن نبض الشارع وحركية السياسة في المنطقة العربية مقرونة بأشعار الوطنية بمختلف توجهاتها..

حركة الانبعاث والإحياء
والشعر الحديث

بدأ النصف الثاني من القرن التاسع عشر يشهد تحولات اجتماعية وفكرية وسياسية، ويجني ثمرات غراس طيبة بدأت في النصف الأول من القرن نفسه، وتجلت في عودة البعثات، وفي تأسيس مطبعة بولاق التي حسمت التوجه الثقافي، وحولت مساره نحو تطور مؤثر ولعل إعادة طبع دواوين بعض الشعراء العباسيين كان له أكبر الأثر في التحول الشعري من تقليد و صنعة، إلى احتذاء للنموذج العباسي ، لاسيما وأن الدواوين التي طبعت كانت لأشهر شعراء العصر العباسي من أمثال (أبي نواس، أبي تمام، المتنبي، أبي العلاء المعري، ابن هانئ...).

إن طبع هذه الدواوين مكّن الشعراء من الاطلاع على عيون الشعر العربي، فزالت دائرة التقليد الضيقة التي جعلت الشعراء في عصر الدويلات المتتابعة وحتى النصف الأول من القرن الماضي يقلد بعضهم بعضاً في غيبة النموذج الشعري الأمثل ، وكان الحصول عليه في غاية الصعوبة. وفي النصف الثاني سنة ١٨٧٠ أنشأ علي مبارك دار الكتب المصرية، و لم يقتصر على الكتب المصرية بل زودها بمختلف العلوم والفنون والآداب، وفتحها للشعب للاطلاع والاستعارة.

وكان اكتشاف حجر رشيد ثم تأسيس المتحف المصري قد عمقّا حب التراث والاعتزاز به، كما ازداد الحس القومي اشتعالاً تحت وطأة الاحتلال، وكان لجمال الدين الأفغاني دوره التأثيري على الشعراء ولاسيما محمود سامي

البارودي، فبدأت القصائد الشعرية تتحول عن مدح الحكام إلى التعبير عن الشعب وقضاياه.

وقد أحدث الاتصال بأوربا أثره أيضاً في تحول المسيرة الشعرية، كما تمثل هذا الرافد في عودة الموفدين من أوربا، فضلاً على وجود فئات من السوريين بمصر الذين كانت لهم صلة مبكرة بأوربا ببلاد الغرب وحضارته.

ولكل هذه الأسباب كان من الطبيعي أن يكون التأثير الأكبر على الإحيائيين هو النموذج العباسي ، (فالساعاتي) يرتمي في أحضان (المتنبي) ويترسم خطاه حتى في سيرته الذاتية.. و البارودي معجب (بأبي فراس الحمداني)، و(محمد عثمان جلال) يترسم خطا (أبو فراس الحمداني)، يقول أبو فراس مصوراً أساه ومعاناته في قصيدة وجدانية مطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك و لا أمر

فقال محمد عثمان جلال راثياً الشيخ محمد الخضري:

رويدك فالأيام شيمتها الغدر   و إثباتها نفي و تعريفُها نُكرُ
وفي كل شيىء آية تثبت الفنا   ولوطال مهما طال في حدّه العُمرُ
ومهما علتْ شمس الضحى في سمائها   فغاية ما ترقاه في الدرج الظُهرُ

لكن التوجه نحو العباسيين لم ينفِ محاولات استقلالية ساعية للتطوير النسبي ولاسيما في إحيائهم للشعر المقطعي. وكانت محاولة تنويع البحور قائمة وكان (أحمد فارس الشدياق) قد نظم قصيدة سنة ١٨٧٧ قال فيها:

ساعة البعد عنك شهر وعام   الوصل يمضي كأنما هو ساعة
أتنجّم الليل الطويل صبابة   وتنجّمي لنجومه تقليك
ويخفق مني القلب إن هبت الصبا   و يُذْكرني البدر المنير محياك
ألاليت شعري كم يقاسي من النوى   و انحائه قلب يذوب تجلدا

وتتعاقب الأبيات في ثلاثة أوزان (الخفيف والكامل...والبيتان الأخيران من الطويل).

ومن بين الإحيائيين يبرز (محمد عثمان جلال)[1] بمحاولات تثير الجدل والحوار ولاسيما عندما نادى بالعامية للتعبير الصادق عن أذواقنا –على حد تعبيره– إلاّ أن دعوته لم تجد آذاناً صاغية، لأن التوجه الإحيائي والحماس الوطني قد اعتمدا على الفصحى ... و رد البارودي بأن الأمر ليس ضعف لغة بقدر ما هو ضعف شاعر...

وقد قام (محمد عثمان جلال) بترجمات جيدة عن (لافونتين وموليير) واعتمد على بحر (الرجز) الأقرب إلى الذوق العامي... وقد عبر عن رؤيته الخاصة في الشعر سنة ١٨٨٢ في منظومته التي ترجمها عن قصيدة مطولة للشاعر الفرنسي بوالو عنوانها "فن الشعر"، فقال:

لا تحسب المرء يكون ناظماً   و لا يُعدُ في القوافي عالماً
إلاّ إذا أوحت القوافي   إليه بالمعنى الرقيق الشافي
وكان بالطبع الغريزي شاعراً   إذا سمعته سمعت ساحرا

وقد تهبط لغة الإحيائيين عن المعجم الفظي الأصيل لتصل إلى حدود العامية أحياناً كقول عائشة التيمورية:

وحق حبك لو في البعث يمكنني   كتم الشهادة لم أخرج عن الأدب

وحفني ناصف يقول:

سودت وجهي بالمعاصي وقد بدا   به [illegible] بياض الشيب وشي رقوم

---

[1] محمد عثمان جلال ١٨٢٨-١٨٩٨ [illegible] من مدرسة الألسن، [illegible] بالترجمة.. وله محاولات شعرية جيدة ونادى بالتطوير

وقال:

وغزال-استغفر الله- من أيـ ـن لظبي هذا القوام و لينه

أما العامية عند (محمد عثمان جلال) فكثيرة ومقصودة إتماماً لدعوته إلى العامية وقناعته بها كوسيلة تعبيرية... إلا أن كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفي قد أجهض دعوة العامية وأعلى الفصحى والتزم بها الإحيائيون.

ويأتي (محمود صفوت الساعاتي) كنموذج إحيائي آخر ، ويستمد أهميته من أنه يمثل بأشعاره البداية المبكرة للإحياء الشعري، فلقد سبق البارودي قليلاً وعاصره، فكان الخطوة المبشرة بظهور البارودي الذي لم يكن نبتاً مفاجئاً، وإنما سبق بمحاولات وعاصرته محاولات أخر.

ومحمود صفوت الساعاتي ١٨٢٥ -١٨٨١ قد حفظ الكثير من أشعار المتنبي وتمثله في قصائده، فأحيا به النموذج العباسي الجيد، و لم يقتصر الأمر عند هذا الحد بل تمثله في سيرة حياته، فلقد سافر (الساعاتي) إلى مكة والتحق بصحبة أميرها (الشريف محمد بن عون) الذي قربه و جعله من خلصاء مجلسه فكان نعم الجليس والنديم.

وكان من الطبيعي أن يشكل المدح غرضاً أساسياً في أشعاره التي احتكرها (أمير مكة ثم الخديوي سعيد فتوفيق وإسماعيل) فضلاً عن مدائح أخرى لأعيان تونس حتى أن صفحات المدائح بلغت في ديوانه ١٢٩ صفحة من مجموع صفحات الديوان ١٧٦ صفحة. وتوزع باقي الديوان على الأغراض التقليدية مثل النسيب و الشكوى والعتاب و الرثاء والملح والظرف. وأثر المتنبي واضح في قوله:

رقت لرقة حالتي الأهواء | وحنت عليّ البانةُ الهيفاء
وبكى الغمام عليّ من أسفٍ وقد | كادت تمزّق طوقها الورقاء
ماذا تريد الحادثات من امرئ | من جنده الشعراء والأمراء
دعها تمدُ كما تريد شباكَها | فلربما علقت بها العنقاء

وكان الساعاتي نديماً جيداً، وساعدته موهبته الشعرية على ذلك، ولما تقدم بأشعاره بدأ بشيئ من الاستقلالية عن المتنبي، و كانت قريحته الشعرية السريعة الاستجابة للأحداث تدل على تمكنه الشعري وأنه تجاوز طور التقليد، و من ذلك قوله في الغزل:

جادت بوصل بعد طول دلالها | مطبوعةً جبلت على إدلالها
وسرى بطيف خيالها جنح الدُجى | من بعد ما جنحت إلى عُذّالِها
حسناءُ قد تاهتْ عليّ كأنها | حسنيةُ والمجدُ في سربالها
ما ضرّها لو أنها قد أحسنت | بالجمع بين جميلها وجمالها[1]

وكان (الساعاتي) يقع في بعض العثرات اللغوية في أشعاره، لأنه لم يتم تعليمه، ولذلك اغتنم بعض حُسَاده هذا الأمر، ومن بينهم ذلك النحوي الذي تتبعه نقداً وتجريحاً فهجاه الساعاتي بقوله:

ليعلم من بالنصب يرفُع نفسه | بأن حروف الخفض غير الجوازمِ
ويعلم من أعياه تصريف اسمه | بأنّا صرفناه كصرف الدراهمِ
نصبنا على حالٍ من العلم والعُلا | وكنا على التمييز أهل المكارمِ

وتنوعت وسائل التقليد ومحاكاة القدماء عند شعراء الإحياء، فمنهم من يحاكي الصور الشعرية القديمة كمحاكاة عبد الله فكري لامرئ القيس في وصفه

[1] يقصد بالجميل هنا الزيارة – راجع الشعراء المجهولون/طه وادي/ ٥١٦ .

لليل وإرخاء السدول:

وأسرى به الليل مرخ سدوله   سرى خير حب للحبيب مروم

أو بمحاولة نقل صور نثرية قديمة إلى صياغتهم الشعرية الإحيائية كما فعلت عائشة التيمورية في نقلها لصور وأفكار (ابن معتوق) من نثره الذي جاء فيه:

"أيها الراقد في الظلمة. نبه طرف الفكرة. من رقدة الغفلة. وانظر أثر القدرة. واجل خلس الحيرة... وهذا الأفق الأدكن. في ذا الصنع المتقن. وسبع السموات ففي ذلك آيات هدى، تكشف عن صحة إثبات إله كشفت قدرته عن غرر الصبح..."

فصاغت عائشة التيمورية هذا المعنى وصوره شعراً عندما قالت:

يا راقد الليل إن الليل سحار   نبه عيونك إن الفلك دوار

إن الظلام دثار للكئيب وقد   لاحت عليه بوجه الأفق أقمار

حي الليالي وخلّ العين ساهرة   إن المنام على أهل الجوى عار[1]

والصورة لفكرة أساسية وهي أن الليل وسيلة للتأمل في الكون لإدراك حقيقته وحقيقة خالقه...

ومحاولة التضمين وسيلة أخرى للتقليد والمحاكاة كقول محمد عبد المطلب:

لأنتم بدور الليل إن جن ليله   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فهو يذكرنا بقول أبي فراس:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

---

[1] راجع الشعر والشعراء المجهولون /طه وادي. وراجع (مدرسة الإحياء والتراث/للسعافين).

ويقول الساعاتي:

وتراه يخترطُ الحسامَ براحةٍ (سال الغضارُ بها وقام الماء)

فهو يقتبس شطر بيت المتنبي ويضمنه بيته، وبيت المتنبي هو:

وكذا الكريم إذا أقـام ببلـدة (سال الغضار بها وقام الماء)

وغدت المعارضات الشعرية الوسـيلة الأساسـية لتمثـل النمـوذج العباسـي عنـد شـعراء الإحيـاء، وقـد بـدأت حرجـة في القـرن المـاضي.. وتطـوْرت عنـد البارودي ثم برزت المعارضات عند أحمد شوقي لتعلن عـن تنـافس لا يقـف عنـد حدود الإعجاب.

وسعى الإحيائيون إلى محاولات تقليد التجديد العباسـي لاسـيما في مجـال الشعر المقطعي فقلدوا الموشحات، ثم قلدوا تجديد القـوافي فـالبكري مثـلاً كتـب قصيدته المسماة (ذات القوافي) ومنها قوله:

سقـى دور ميـة بالأجـرع مســف مـن الدجـن لـم يقلع

ولو ترك الشوق دمعاً بجفني سـقيت المنازل من أدمـعـي

شــجــيّ يـحـن لألآفـــه ويصبـو إلى دهـره الـغـابـر

وهو هنا يقلد أبا العتاهية في أرجوزته المسماة "ذات الأمثـال" وقـد عـدد فيها القوافي بحيث التزم لكل شطرين بقافية واحدة.

إذن فالإحيائيون لم يقفوا في تمثلهم عند حدود المعاني وإنما تجاوزوا ذلـك إلى الشكل الفني والصور الشعرية بجانب المضمون، ولاشك أن هذا النموذج قـد أسهم في تخليص القصيدة العربية عند الإحيـائيين مـن مظـاهر الصنعـة و التخلـف المشار إليها، وفي الحقيقة هناك مجموعة من الإحيائيين كالنديم والعطار إلى جانب الخشاب والساعاتي وعائشة التيمورية وعبد الله فكري، وقد لا يتسع المقـام هنـا

نتوقف مع كل منهم وقفة تفصيلية لأن الإشارات السابقة كانت كافية لرسم صورة عامة لمحاولاتهم، ولكي نتمم صورة البعث والإحياء علينا التوقف مع النموذج الأمثل لهذه الفترة الزمنية من هذا القرن حتى بداياته الأولى وهو البارودي الذي يعد النموذج الأمثل لمدرسة البعث والإحياء التي شارك فيها مع رفاقه المشار إليهم لإعادة الحيوية والصورة الشعرية المتألقة للقصيدة العربية، والعمل على تخليصها من جمود النظم والتلاعب الشكلي والموسيقي الذي أفسد الشعر العربي أمداً طويلاً.

وإذا كان مفهوم الإحياء والبعث هو إحياء النموذج الشعري الأمثل عند السابقين فإن هذا يعني أن شعراء مدرسة البعث والإحياء حتى البارودي لم يأتوا بجديد وإنما اقتصر العمل الإحيائي على دورين مهمين هما الاقتداء بالنموذج العباسي ثم التخلي عن مظاهر الصنعة والافتعال الذي شاع في فترة الدويلات وحتى النصف الثاني من القرن الماضي ، ثم التعبير عن العصر وقضاياه بالمستوى الفني للإحياء.

شاعر الانبعاث والإحياء

البارودي

إن المدخل الصحيح لارتياد عالم البارودي الشعري لابد أن يبدأ من سيرة حياته لاسيما وأن البارودي[1] شاعر من صنع عصره، وأهم ما يحقق الريادة الإحيائية للبارودي أنه استطاع أن يجعل من الشعر وسيلة فعالة للتعبير عن نفسه وعن عصره، فارتبطت أشعاره بعاطفة وأحاسيس ومشاعر تاق إليها شعرنا العربي منذ العهد العباسي.

ونشأة البارودي أعدته لأن يكون فارساً، ولذلك تأخر اهتمامه بالشعر على الرغم من أن خاله كان شاعراً، ورأى البارودي أنه ورث الشعر عنه:

كان إبراهيم خـالي	فيه مشهور المقالة
أنا في الشعر غريق	لم أرثه عن كلالة

وبعد تخرج البارودي من المدرسة الحربية وجد فراغاً شغله بالقراءة والاطلاع فقرأ للمرصفي وللشعراء العباسيين وحفظ الكثير من أشعارهم ولاسيما شعر أبي فراس الحمداني، لأنه وجد فيه شبهاً لطموحاته الشعرية و طموحاته الفروسية وقد عبر عن هذا بقوله:

أناْ فارسٌ أنا شاعرٌ	في كل ملحمةٍ و نادِ
فإذا ركبتُ فإنني	زيدُ الفوارسِ في الجلادِ
وإذا نطقتُ فإنني	قَسُّ بن ساعدَة الإيادي

[1] هو محمود سامي حسن حسني البارودي كان أبوه حسن حسني من أمراء المدفعية وتوفي ومحمود في السنة السابعة من عمره، واشتهر بالبارودي نسبة إلى " ايتاي البارود " بالبحيرة في جمهورية مصر.

ونلاحظ أنه يقدم الفروسية على الشعر، لأنه نشأ وقد امتلأ بطموحات الفارس ولقد نجحت أمه في تحميسه لكي يكون من أرباب الحكم كأفراد أسرته من الجراكسة، ولذلك التحق البارودي بالمدرسة الحربية وتخرج منها وهو في السادسة عشرة من عمره سنة ١٨٥٤ . وسافر البارودي إلى الأستانة، والتحق بوزارة الخارجية وتعلم التركية والفارسية. ولما تولى الخديوي إسماعيل حكم مصر أعاد البارودي إلى مصر وضمه لحاشيته، ومكث البارودي ثماني سنوات في قصر إسماعيل .. حاول أن يكتشف الأبعاد السياسية، وكيف تدار أمور الحكم للتحكم في الشعب.

وترقّى البارودي في الجيش حتى وصل إلى رتبة "قائمقام" واشترك في معارك جزيرة "كريت" عندما ثارت على الخلافة، ووصل البارودي إلى رتبة "لواء"، وأصبح كاتم السر لإسماعيل، واشترك في الحرب ضد روسيا.. ولما عاد من حرب البلقان عين محافظاً للشرقية. ثم تولى وزارة الأوقاف في عهد توفيق.. ثم تولى منصب وزير الحربية خلفاً لعثمان رفقي الذي ثار عليه الجيش.

وفي سنة ١٨٨٢ تولى رئاسة الوزارة وكان "أحمد عرابي" وزيراً للحربية في وزارته وساند عرابي في ثورته، ولما أخفقت الثورة نفي مع زملائه إلى جزيرة "سرنديب" فأقام بها سبعة عشر عاماً كانت مصدر ثراء لشاعريته.. ولما أقعده المرض سمحوا له بالعودة إلى مصر سنة ١٩٠٠ ..
فاستقبل بحفاوة والتف حوله الأدباء، وعكف على تنقيح ديوانه إلى أن توفي ١٩٠٤ . ومسيرته الحياتية ترجمها بشكل مباشر في أشعاره.

إذن فالجندية هي مفتاح شخصية البارودي -كما يرى العقاد- ومن هذه

الجندية انبثقت حماساته الشعرية في الفخر بذاته والدفاع عن وطنه و وطنيته وإعلاء المثل الأخلاقية التي توافق الفارس الشريف. وكلها معان ركز عليها البارودي وعُدت من علامات تميزه الإحيائي لأنها أعلنت عن استقلال شخصيته الشعرية.

ودور البارودي في حركة البعث والإحياء تمثل في إسهامات ثلاثة تباينت قوة وضعفاً، لأنها لم تأت في مستوى تأثيري واحد. فكانت ندواته الأدبية أحد هذه الإسهامات الثوالث وهي الأقل تأثيراً لأنها جاءت خلال السنوات الأربع الأخيرة من حياته منذ عودته من المنفى ١٩٠٠ وحتى وفاته ١٩٠٤ حيث أصبحت داره منتدى أدبياً مشهوراً اختلف إليه الشعراء والأدباء.

وتأتي (مختارات البارودي) المسهبة في المرتبة التأثيرية الثانية للبعث والإحياء وقد صدرت هذه (المختارات) قبيل مماته أيضاً في مطلع هذا القرن، وكانت هذه المختارات شعرية ونثرية. أما الشعرية فهي الأهم وقد وقعت في أربعة أجزاء تمثل مختارات البارودي لما راقه من أشعار العباسيين، ومصدر أهمية هذه المختارات الآتي:

١- أنها الأولى من نوعها في ذلك الوقت بعد المفضليات والأصمعيات ومجموعات الحماسة.

٢- أنها تمثل ذوق البارودي الخاص المفعم برغبة البعث والإحياء.

٣- جاءت المختارات لثلاثين شاعراً منهم (البحتري وأبو تمام وبشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد والعباس الأحنف وأبو فراس والمتنبي ومهيار الديلمي...) ولو عرفنا أن عدد من طُبعت دواوينهم حتى ذلك العصر لا يزيدون على عشرة

شعراء لقدرنا أهمية تقديم هذه النماذج الشعرية للقراء والشعراء على حد سواء.

٤ – عزز البارودي هذه المختارات[١] بشرحها والتعليق عليها، فمثلت المختارات ثروة المثقفين في وقت يصعب على العامة الإلمام بمنتوج هؤلاء الشعراء الذين تضمنتهم المختارات. والاختيار والشرح والتعليق وسيلة مهمة لتقديم نموذج حي ومؤثر للبعث والإحياء.

أما عن المختارات النثرية فقد جمع فيها نماذج نثرية حية لأهم الرسائل والخطب والتوقيعات وسماها "قيد الأوابد[٢]".

وجاء الإسهام بمنتوجه الشعري ليمثل أقوى الإسهامات التأثيرية في حركة البعث والإحياء والتي مهّد إليها بعض الرفاق كصفوت الساعاتي أو الطهطاوي أو محمد عثمان جلال... إلا أن إسهامات البارودي الشعرية تعد النموذج الأمثل لمدرسة البعث والإحياء، وإذا كان هناك من مهّد للبارودي، فإن البارودي نفسه مرّ بثلاث مراحل ليصل إلى ريادة البعث والإحياء، وهذه المراحل تمثل تدرج مسيرته الشعرية الطبيعية وهي:

١ – مرحلة التقليد والاحتذاء.

٢ – مرحلة المعارضات الشعرية.

٣ – مرحلة الاستقلال بشخصيته الشعرية.

١ – مرحلة التقليد:

كان من الطبيعي أن يبدأ البارودي مقلداً لأنه يحاكي القدماء في صورهم

---

[١] قامت زوجته الثانية /أمينة سامي بطبع هذه المختارات على نفقتها تخليداً لذكراه بعد مماته. وكان البارودي قد تزوجها في المنفى.

[٢] يبدو أنها مازالت مخطوطة حتى الآن.

الشعرية وأغراضهم الشعرية حتى أنه وقف على الأطلال وهو يعيش في قلب القاهرة! قال:

ألاحَيِ من أسماء رسم المنازلِ	و إن هي لم ترجّع بياناً لسائلِ
خلاءٌ تَعَفَّتها الروامسُ والتقتْ	عليها أهاضيبُ الغيومِ الحوافل[1]
فلأياً عرفتُ الدارَ بعد ترسُّم	أراني بها ماكان بالأمس شاغلي
تمرُّ بنا رِعْيانُ كلُّ قبيلةٍ	فما يمْنَحُونا غيرَ نظرةَ قافلِ

فما أن نقرأ هذه الأبيات حتى نستحضر أطلال (زهير) الذي عرف الدار بعد توهم وبعد لأي... . إذن فهو يحاكي القدماء بتقليد مباشر حتى أنه يشتاق وادي نجد:

أشتاق نجداً وساكنيه	وأين مني الغداة نجدُ

ويعمد البارودي إلى تشبيهات القدماء فيستعيرها في وصف المرأة التي يصفها كالقدماء دونما مشاعر أو أحاسيس نحو هذا الجمال الموصوف:

كالورد خداً، والبنفسج طرّةً	والغصْن قداً والغزالةُ مَلْفتاً

وقد وصل تقليده حد مطابقة أشعار القدامى في مثل قوله:

عليّ طلابُ العزِ من مُستقرِه	ولا ذنبَ لي إنْ عارضتَني المقادر

وهو قول يوازي ما قاله (أبو فراس الحمداني) :

عليّ طُلابُ العزِ من مُستقرِه	ولاذنبَ لي أنْ حاربتني المطالبُ

والبارودي في تقليده و محاكاته يستوي مع رفاق المدرسة الإحيائية الذين بلغ إعجابهم بالقدماء حداً بعيداً كعائشة التيمورية التي قالت:

أقولُ حينَ أوافَي الحشرَ من خجلٍ	إن الكبائرَ أنستْ ذكرَه اللمَمُ

---

[1] تعفتها = طمستها /الروامس = الرياح التي تزيل الآثار/الحوافل/السحب الممتلئة بالمطر.

وهي تحاكي قول البوصيري -لاسيما في الشطر الثاني- عندما قال:

يا نفسُ لا تقنطي من زَلةٍ عَظُمتْ   إن الكبائرَ في الغفرانِ كاللممِ

وأعتقد أن كثرة القراءات والحفظ والإعجاب بأشعار العباسيين والجاهليين كانت وراء هذا التقليد الذي سيطر على البارودي و رفاقه في بداية مسيرتهم الشعرية. إلاّ أن البارودي تجاوز هذه المرحلة لينتقل إلى مرحلة فنية متقدمة -نسبياً- في طريق الإحياء وهي درجة من درجات المعارضة حيث يتناول المعاني القديمة بصياغة جديدة تنتمي لعصره الحديث.

٢- المعارضات الشعرية:

بدأ البارودي معارضاته ولاسيما مع أبي فراس الحمداني، وعلى الرغم من أن البارودي ثار على درب القدماء في الأغراض الشعرية إلاّ أنه هنا قد تناول الأغراض القديمة بمفهوم عصره، وهذه نقطة تحول وخطوة نحو التميز، وهي خطوة أيضاً للابتعاد عن التقليد المباشر. هذا أبو نواس يبكي على الأطلال بكاء المستمتع بحياته في شبابه وإذا به يكتشف أن ما قام به في شبابه ما هو إلاّ مجموعة من الآثام:

يا دارُ مافعلتَ بك الأيامُ   لم تُبق فيك بشاشةً تستامُ

عَرِمَ الزمانُ على الذين عهدتَهم   بك قاطنين وللزمان عِرامُ

أيامُ لاأغشى لأهلك منزلاً   إلاّ مراقبةً عليّ ظلامُ

وبلغتُ مابلغ امرؤٌ بشبابهِ   فإذا عُصارةُ كُلّ ذاك أثامُ

ولما عارضها البارودي لم يبك الأطلال بطريقة القدماء كما في فترة تقليده الأولى وإنما نجده يبكي على أطلاله الخاصة وأقصد البكاء على الزمن

الفائت، وهو بكاء أطلال بمفهوم عصري ..

فقال:

ذهب الصبا وتولّتْ الأيامُ ... فعلى الصِبا وعلى الزمانِ سلامُ
تاللّه أنسى ماحييتُ عهودَهُ ... ولكل عهدٍ في الكرام زِمامُ
إذ نحنُ في عيشٍ ترفُ ظلاله ... و لنا بمعتركِ الهوى آثامُ

وعندما جاء البارودي إلى الغزل لم يرض الصفات لمحبوبته، وإنما وصف تأثيرها فيه، وهي خطوة متقدمة بعد التقليد الجاف الذي كان يعتمد على جمع الأوصاف الباردة بأسلوب القدماء وصياغاتهم التعبيرية. لكنه يقول الآن:

سكِرتْ بخمرِ حديثِكِ الألفاظُ ... و تكلّمتْ بضميركِ الألحاظُ
مالي منحتكِ ضُلتي و جزّيتني ... ناراً لها بين الضلوعِ شُواظُ
و نفيتُ عن عيني المنامُ فمالها ... غيرَ المدامعِ و السُهادِ لِماظُ[1]

إلاّ أن التقليد والمعارضات لم تُرضِ البارودي الشاعر... فاستمد من البارودي الفارس فروسيته التي أبت الظلم والاحتلال ليحقق بها فروسية الشاعر المستقل بذاته وإمكاناته عن التقليد والمعارضة.

٣- البارودي المستقل بشاعريته وشعره:

والاستقلالية هنا نسبية -لدواعي التناص القائمة- ، ولأن ثقافة البارودي وإعجابه بالشعراء العباسيين قد تمدد هنا على نحو غير مباشر في قاموسه الشعري، إذن فالاستقلالية هنا تعني أن الشاعر عبر عن نفسه وعن وطنه وعن الأحداث بانفعاله نحوها دونما تقليد مباشر أو معارضة مباشرة، لكن هذا لا يعني أنه خلّص نفسه من صدى ثقافته لأننا لو قلنا بالاستقلالية التامة فإننا سننفي مفهوم الإحياء

---

[1] أي يتلظى بالنار.

جملة وهذا لم يحدث، فعلى سبيل المثال نجده في شعره الوطني يحفز المواطنين على مقاومة الظلم ويذكرهم بقول الحجاج (..إني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها...) :

رأيتُ رؤوساً أينعتْ لحصادها ... فأين ولا أين السيوفُ القواطعُ
فكونوا حصيداً خامدين أو افزعوا ... إلى الحربِ حتى يدفع الضيمَ دافعُ

وهنا البارودي لا يقلد الحجاج ولا يعارضه لأن الحجاج ألقى خطبة.. ومعنى ذلك أنه يوظف التعبير لغايته الشعرية ويستثمر ثقافته وقراءاته في إبداعه الشعري.

واستقلالية البارودي لا تعني استحداثه لأغراض شعرية جديدة وإنما تعني تناول الأغراض التقليدية بطريقة تتناسب وعصره، وقبل أن نستعرض شخصيته فيما أسهم به من أغراض شعرية ينبغي أن نتعرف على مفهوم البارودي للشعر.

قال البارودي: "إن الشعر لَمْعَةٌ خياليةٌ يتألق وميضُها في سماوةِ الفكر، فتنبعثُ أشعتُها إلى صحيفةِ القلبِ، فتفيضُ بالأنهارِ نوراً يتصلُ بأسِلَةِ اللسانِ، فينفثُ بألوانِ الحكمة.. وخيرُ الكلامِ ما ائتلفتْ ألفاظُه، واختلفتْ معانيه، وكان قريبَ المأخذِ بعيدَ المرمى سليماً من وصمةِ التكلف.. وهذه صفة الشاعر الجيد[1]"

وإذا ما تجاوزنا هذه الصياغة الشاعرية لمفهوم الشعر فإننا سنلاحظ أن مفهوم الشعر عند البارودي يركز على توافر الخيال والعاطفة وائتلاف الألفاظ

---

[1] الجزء الأول من ديوان البارودي/٥٥/٥٦ .

بجمالية تبعدها عن وصمة التكلف... إذن فالشعر والشاعر على الطريق الصحيح لمفهوم الشعر ولعل هذا المفهوم لم يبتدعه البارودي وإنما استقاه من موازنة واعية بين مفهوم الشعر في عصره مع مفهوم الشعر عند العباسيين.. وقد عبّر البارودي عن مفهومه للإحياء وللشعر بأبيات شعرية أيضاً فقال:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعمّدني بالإساءة غافل ... فلابد لابن الأيك أن يترنما

وقال عن مفهومه للشعر أيضاً:

الشعر زين المرء ما لم يكن ... وسيلة للمدح و الذَم

وقد رسم لنفسه صورة خاصة للشاعر الفارس الخطيب :

أنا مصدر الكلم البوادي ... بين المحاضر و النوادي

أنا فارس أنا شاعر ... في كل ملحمة و نادِ

وقاده هذا إلى الاعتزاز بنفسه و بنسبه و بفروسيته، فأكثر الحديث عن نفسه وفاخر بها:

أنا من معشر كرام على الدهـ ... ـر أفادوه عزة و صلاحا

عمروا الأرض مدة ثم زالوا ... مثلما زالت القرون اجتياحا

وهو يقصد المماليك أجداده هنا.. وكان لأمه دورها في تغذية هذا الجانب المفاخر في نفسه:

نماني إلى العلياء فرع تأثلت ... أرومته في المجد، وافتر سعده

وحسب الفتى مجداً إذا طلب العُلا ... بما كان أوصاه أبوه وجده

وقد عبّر عن طموحاته الشابة بقوله:

و بي ظمأ لم يبلغ الماء ريه ... وفي النفس أمر ليس يدركه الجهد

إلاّ أن هـذه الأشعار ذات مستوى فـني متواضـع تعتمـد علـى المحاكـاة المباشرة وهي أشعار قالها وهو شاب في مقتبل العمر.

وإذا ما اقتربنا من أغراضه الشعرية سنجدها تقليدية تحقيقاً لمعنـى الإحيـاء إلا أن هناك بعض الأغراض قد خلّصها لاستقلاليته الشعرية لاسيما الشعر الوطني والوصف وهناك أغراض أخر حاكى فيها القدماء كالرثاء والغزل:

١ – الرثاء:

جاء رثاء البارودي محملاً بتفصيلات السابقين عليه من العباسـيين فحمّـل قصائده الراثية التفجع والشكوى وإظهار محاسن المرثى بمزيد من الصفات الحسـنة ثم يحاول أن ينثر أبيات الحكمة هنا أو هناك اعتصاراً للموقف المحزن ومـن ثـم لم نجد تطويراً يذكر.

ورثائيات البارودي لم تتجاوز الأهل والأصدقاء، فرثى مـن أهلـه (والـده وجدته وابنته وزوجته الأولى) ومن الأصدقاء الأعلام رثى (أحمد فارس الشـدياق وعبد الله فكري وحسين المرصفي.) وجـاءت مرثيـات البـارودي غـير عميقـة، ويبدو أنه ترك ذلك لشوقي المعمق للبعد الإحيائي بعده، ففي رثائه لوالـده الـذي مات وهو في السابعة انقلـب الرثـاء إلى محـض فخـر، وفي رثائـه للأصدقـاء عـدّد مناقبهم وصفاتهم، وأفضل رثائيات البارودي كانت قصيدته في رثاء زوجته الـتي علم بموتهـا وهـو في المنفـى ولعـل البعـد هـو الـذي رفـع ذرجـة حـرارة العاطفـة والصدق والشوق في قصيدة طويلة استهلها بقوله:

أَيَدَ الْمَنُـونِ قَدَحْتِ أيّ زِنَـادِ وَأَطَرْتِ أيـّةَ شـُعـْلَـةٍ بفـؤادي

ثم عبّر عن مدى لوعته لفقدها، وتأثره الأسرى بموتها:

يـا دهر فيمَ فـجعتـني بحـليـلـةٍ   كانت خُلاصةَ عُدّتي وعتادي[1]

إن كُنْتَ لم ترْحم ضنَاي لِبُعدها   أفلا رَحِمْتَ من الأسى أوْلادي

وبلغ به الحزن حتى تمنى لو يفديها بنفسه:

لو كان هذا الدهْرُ يَقْبَلُ فديةً   بالنفس عنك لكنتُ أولَ فادِي

٢- المدح :

عمد البارودي إلى ذم الشاعر المدّاح لاسيما المكتسب بمدحه:

الشعر زين المرء ما لم يكن   وسيلة للمدح والذم

ولذلك قلّل من مدائحه، وحتى تلك المدائح التي خصّ بها إسماعيل وتوفيق اعتبرها نوعاً من الوطنية ولذلك ضمنها حب مصر ودوره في وطنه، فهو يمدح توفيق لأخذه بمبدأ الشورى، ومدح إسماعيل لنهضته بمصر.. ولذلك خلت مدائحه من المبالغات والنعوت الموهومة، لأنه لم يقصد بمدحه تكسباً.. وأقل القصائد في ديوانه المدائح.

ولو أننا وازنا بين مدائحه ومفاخره بنفسه لاكتشفنا أننا أمام فارس يختلف كلية عن (شوقي) في هذا المجال لأن (شوقي) صاعد إلى الأرستقراطية بذاته أما البارودي فهو أرستقراطي المنشأ، وهذا ما دعاه لكثرة الفخر بنفسه حتى وهو في منفاه، بينما أكثر شوقي من مدائحه وهو حر.

٣- الغزل :

وأشعار الغزل عند البارودي أثارت جدل الدارسين فمنهم من أقرّ له

---

[1] الحليلة = الزوجة.

وقال إنه غزل صادر عن تجربة وممارسة ومنهم من نفي التجربة الغزلية ورأى فيها أنها مجرد تقليد لنسيب القدماء واستنكر على الوزير والقائد الفارس التجربة الحقيقية مع المرأة.

ونعتقد أن كلاً من الفريقين قد أصاب جانبا من الحقيقة، ففي مرحلة البارودي الأولى كان فارساً شغله طموحه عن الاقتراب من المرأة في الوقت الذي سيطر عليه التقليد المباشر والمعارضات ومن ثم فإن ما جاء من أبيات للنسيب في تلك الفترة لم يصدر عن تجربة ذاتية وإنما صدر عن تقليد دافعه الإعجاب ولذلك كثرت الألفاظ الحسية الواصفة وكثرت الصور المستقاة من الأقدمين كقوله:

غصن بان قد أطلع الحسن فيه	بيد السحر جُلّناراً وورداً
ماهلال السماء؟ ما الظبي؟ ماالور	د جنباً؟ما الغصن إذ يتهدى
هي أبهى وجهاً وأقتل ألحا	ظاً وأندى خدّاً وألين قدا

فمحبوبته هي البدر هي المهاة، وألحاظها سيوف باترة قاتلة، وقدّها غصن طري يتثنى وكلها أوصاف من معجم شعر القدماء. وكما لجأ البارودي إلى الوقوف على الأطلال لجأ هنا إلى النسيب بالدوافع نفسها.. وعندما لجأ البارودي إلى المعارضات اعتمد على الغزل في المعارضة مما يدل على درجة محاكاة وحب لشعر القدماء ويدل في الوقت نفسه أن أبياته المتغزلة ليست صادرة عن تجربة وإنما رغبة في المشابهة بالقدماء. قال البارودي:

صريع هوى يلوي بي الشوق كلما	تلألأ برق أو سرت ديم غر[1]
إذا مال ميزان النهار رأيتني	على حسرات لايقاومها صبر

---

[1] الديم = جمع لديمة ويقصد بها السحابة التي يدوم مطرها

وارتفاع المستوى الفني هنا يعود إلى أنه يعارض بهذه الأبيــات أبـا فـراس الحمداني في قصيدته الشهيرة التي مطلعها:

أراك عصي الدمَع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

وقد أوقعه تقليد القدماء في تناقضات وأدى به إلى مسـتوى فـي متواضـع في بعض غزلياته الأولى كقوله:

سكرت بخمر حديثك الألفـاظ وتكلمـت بضميرك الألحاظ
يا دمـيـة لولا التقيّـةُ لاستـوت في حبهـا الفُتّـاك والوعـاظ

فإذا ما تجاوزنا حسن الاستهلال الذي يهتم به القدماء سنجده يجعل مـن محبوبته دمية لا روح فيها ولم يصف أثر جمالها على نفسه وإنما يصف جمالها علـى الآخرين!.

إن غزل البارودي قد صدر عن تجربة، ونضيف أن ذلك كـان في مرحلة لاحقة من حياته، قال البارودي معترفاً:

يلومون أشواقي كأني ابتدعتها ولو علموا لاموا الظباء الجواريا
وهل يكتم المرء الهوى وهو شاعر و يثني على أعقـابهن القوافيـا

ولذلك جاء حديثه مترفعاً عن الوصف المادي لأنه يجسد أحاسيسه ومشاعره:

لطيفة مجرى الروح لو أنها مشت على ساريات الذر ما آده الحمل [1]

لكن غزل البارودي حمل سمات الفارس المترفع بغزلـه عـن الدنايـا أو الإباحيـة.. قال:

---

[1] آده الحمل = أثقله و أعجزه

و العشق مكرمة إذا عف الفتى — عما يهيم به القوي الأصور [٢]

وقال:

وهل في الصبا واللهو عار على الفتى — إذا العرض لم يدنس بأثم ولا يغو

٤- أشعاره الوطنية :

يجمع النقاد على أن الأشعار الوطنية هي أفضل ما تميز به البارودي وهو غرض حماسي قديم طرّزه ببعد سياسي جال أرجاء المجتمع فأحصى سقطاته، ونادى بالتحرر من الاستعمار، وألهب بأشعاره الحماسة الوطنية، ويبدو أن نجاح البارودي في هذا المجال يترجم لنا غايته التي تطلع إليها حيث التقى في هذا الغرض البارودي الجندي الفارس مع البارودي الشاعر ففتح باباً لموضوعات ارتادها الشعراء بعده.

وكان اقتراب البارودي من الحكام قد مكنه من الاطلاع على ظلم الحكام للشعب ولذلك قال عنهم :

ذلت بهم مصر بعد العز واضطربت — قواعد الملك حتى ظلّ في خلل

ولأول مرة نرى شاعراً يتوجه بشكل مباشر إلى الحكام -آنذاك- فيقول:

يا أيها الظالم في ملكه — أغرّك الملك الذي ينفد

اصنع بنا ما شئت من قسوة — فالله عدل والتلاقي غد

ثم توجه إلى الشعب يستنفره ويحثه على الثورة:

فيا قوم هبوا إنما العمر فرصة — وفي الدهر طرقٌ جمّة ومنافعُ

ثم قال:

---

[٢] الأصور = من الصور وهو الانحراف

بئس العشير وبئست مصر من بلد أضحت مقاماً لأهل الزور والخطل

وقال:

خافوا المنية فاحتالوا و ما علموا أن المنية لا ترتد بالحيل
فما لكم لا تعاف الضيم أنفسكم ولا تزول غواشيكم من الكسل

ونوّع نداءاته للشعب بين الثورة والتحفيز والحكمة وكلها وسائل لتبرير الثورة:

تنكرتْ مصرُ بعد العُرف واضطربت قواعِدُ الملك حتى ريعَ طائره[1]
فأهمل الأرض جرّا الظُلْمِ حارثُها واسترجع المالَ خوف العُدمِ تاجره

وهو يصور الاضطراب الأمني وكثرة الضرائب التي اضطرت الفلاح لترك الأرض، والتاجر استرجع ماله من السوق.. وكلها من أسباب الثورة التي شارك فيها البارودي، وفشلت وكان نصيبه المنفى مع رفاقه إلى سرنديب.

وفي المنفى فاضت شاعرية البارودي بأعذب الأشعار ووصل بشعره إلى المستوى المنشود لمفهوم الاستقلال الإحيائي للشعر العربي، ومزج عاطفته بفكره ومواقفه في كل واحد قوامة الوطنية المخلصة والحب للوطن على البعد بأكثر مما كان في القرب وكان من الطبيعي أن يستوحش المنفى ويحزن ويعبر عن ذلك بقوله:

شَفّني وَجْدي وأبلاني السّهَرْ و تغشتني سماديرُ الكَدَرْ
فسوَاد الليلِ ما إن ينقضي وبياضُ الصُبحِ ما إنْ ينتظر
لاأنيسُ يَسْمَعُ الشكوى ولا خبر يأتي ولاطيفُ يمر

[1] ريع = فزع ويقصد الاضطراب للآمنين وشيوع الفوضى والفساد.

وكان من الطبيعي أن يبحث عن مبررات لصبره:

فاصبري يانفسُ حتّى تظفري إنّ حُسنَ الصبّرِ مِفْتَاحُ الظّفَرْ
هي أنفاسٌ تقضّى والفتى حَيْثُما كانَ أسيرٌ للقدر

وكان يغالب حنينه إلى وطنه بعد أن استبد به الحنين:

ماضٍ من العيش ما لاحت خمائله في صفحة الفكر إلاّ هاج بلبالي

ولما بلغ المشيب في المنفى وخارت قواه قال:

أخْلَقَ الشيبُ جِدّتي وكساني خِلْعةَ منه رثّة الجلباب[1]
لا أرى الشيء حين يَسْنَحُ إلاّ كخيال كأنّني في ضباب

وقال أيضاً:

لعمري لقد ولّى الشباب وحلّ بي من الشيب خَطْبٌ لا يطاقُ مَرَدُه

ونشأة البارودي قد هيأته لهذا الدور الوطني، فنشأ نشأة الفارس المؤمن بالقيم والمثل والوطنية، ولذلك أكثر من الحديث عن صفاته كفارس.. وجاءت في شكل حكم ومواعظ للآخرين، فهو مثلاً يمتدح الشجاعة، ويكره النفاق... :

أنا لا أقر على القبيح مهابة إن القرار على القبيح نفاق
قلبي على ثقة ونفسي حرة تأبى الدّنيّ وصارمي ذلاق[2]

وقال:

من العار أن يرضى الدنية ماجد ويقبل مكذوب المنى وهو صاغر

---

[1] أخلَقَ = أبلى وأفنى، الخلعة = ما تمنحه غيرك من ثياب

[2] أي سيفي حاد قاطع.

وكان وهو شاب يكثر من أنواته في صـدر أبياتـه، لكنـه تخفـف منهـا في كبره واكتسب خبرة دعته إلى التوسط وعدم المغالاة في الأمـور.. ولاسيما وهـو في المنفى:

وكن وسطاً، لا مشرئباً إلى السها   ولا قانعاً يبغي التزلف بالصّغر[٣]

وعلى الرغم أنني لا أستحسن أن يكون الوصف غرضـاً شـعرياً مسـتقلاً، إلا أن الوصف عند البارودي كان كثيراً اخترق أبياته وأغراضه، فضلاً عن وجود مقطوعات مسـتقلة في وصـف الطبيعـة (وصـف الريـف في الربيـع/ ليلـة ممطـرة/ وصف طائر...) فضلاً عن وصفه لجيش العدو وللهرمين:

أقاما على رَغْم الخُطُوبِ ليشـهدا   لبانيهمـا بيْن البـريّـة بالـفـخـرِ
فكم أمم في الدهر بادت وأعصُرٍ   خلت وهما أُعجوبَةُ العين والفكرِ

وقال بوصف جميل لطائر قلق:

لا تستقر له ساقٌ على قـدمٍ   فكلّمـا هَـدَأتْ أنفاسُـهُ نفَرا
ما بالُه و هو في أمنٍ و عافيةٍ   لا يبعثُ الطرفَ إلاّ خائفاً حذِرا
إذا علا بات في خضراءَ ناعمةٍ   و إن هوى وَرَدَ الغُدرانَ أو نقَرا

ونشعر هنا بانسـياب شـاعريته مـن أسـر المعجـم اللفظـي القديـم. إلاّ أن أغراضـه الشـعرية الـتي دارت في فلـك القدمـاء مثلّـت صـورة مباشـرة لنشـاطه الإحيائي الذي دعمه بمختاراته ثم بنشاطه الثقافي في منزله بعد العودة من المنفى.

وعلى الرغم من أن البارودي قد نُفي كشوقي من بعده... إلاّ أن وطنيـة

---

[٣] الصغر بالضم هو التصاغر أو التذلل.

الباروي وفروسيته قد غلبت عليه وغلبته فلم يخلص لشعره و لم يتفرغ له على نحو ما انتهجه شوقي في منفاه الذي كان نقطة انطلاق لشاعريته التي عمّقت البعد الإحيائي بعد البارودي وفريق الإحياء الأول (الساعاتي/ عائشة التيمورية عبد الله فكري/ محمد عثمان جلال) الذي أرسى اللبنة الأولى في إعادة الانطلاق الصحيح لبناء وتطوير القصيدة العربية في العصر الحديث.

تعميق الإحياء
في الشعر الحديث

كان التدثر بالتراث والتشبث بالبعد الإحيائي نتيجة طبيعية لالتقاء الحضارة الغربية بحضارتنا العربية وهي في حالة خمول وضعف، لاسيما وأن الحضارة الأوربية تمثلت في شكل استعماري مخيف، ضرب بعنف على الأوتار الحساسة (الاستغلال الاقتصادي وسلب الحريات والعداء للدين الإسلامي)، فكان من الطبيعي أن نجد التوجه الأكبر للمثقفين في نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين يتجه نحو التراث، وينظر إلى التجديد بتوجس وخوف، ولذلك كانت بداية الإحياء والبعث عند البارودي ورفاقه تراثية خالصة على الرغم من وجود بعض عناصر التجديد ممثلة في مواد الترجمات المختلفة.

ولذلك جاءت مجموعة تعميق الإحياء لتزيد من التدثر بالتراث وتعلن الإفادة منه، وليس مجرد النقل عنه.. لم يكن التجديد غاية مُلّحة بالنسبة لهم – كما عبر شوقي عن هذا المعنى في مقدمته للشوقيات– ومن ثم جاءت محاولات التجديد حرجة ومحدودة، وبعضها قد شُد إلى أوتار الماضي وارتبط بها. وأبرز شعراء التعميق الإحيائي من الكلاسيكيين هو أحمد شوقي ثم حافظ إبراهيم والرصافي وأحمد محرم... .

وكان من الطبيعي أن نجد شعراء تعميق الإحياء يركزون موضوعاتهم الشعرية على محاور ثلاثة استأثرت بمنتوجهم الشعري:

– المحور السياسي والوطني – المحور الديني – المحور الاجتماعي.

أما المحور السياسي فتمثل في تطوير ما بدأه البارودي من حماس وطني، والحقيقة أن شعراء الإحياء تخبطوا في مفهومهم المختلف لمعنى الوطنية، فهناك من يراها الارتباط بالخلافة العثمانية والولاء للأستانة، وهناك من يراها العداء للاحتلال الأوربي، وهناك من رآها في المفهوم الطارئ لمعنى القومية، ونجد أن شوقيا – على سبيل المثال – قد مثّل هذا التدرج في مفهوم الوطنية، فهو أولاً مادح للخديوي وسياسته، وناطق برأيه فضلاً عن تركباته الشعرية، ثم هو يتغنى بالقومية المصرية في فرعونياته، ثم هو متحمس للأقطار العربية فينفعل مع سوريا ولبنان وليبيا والسودان... .

وبالإضافة إلى هذا التخبط فكل شاعر يقيس الوطنية قياساً خاصاً فحافظ إبراهيم ثائر ثم مهادن للحفاظ على وظيفته، والرصافي في العراق ثائر دائماً... ومحمد عبد المطلب شارك في القضايا الوطنية ثم هو يفاخر بنسبه العربي لقبيلة جهينة... .

فالرصافي غير المهادن وصلت حماسته الوطنية حد السخرية فهو يتهكم بالساسة العراقيين:

يا قوم لا تتكلموا	إن الكلام مُحرّمُ
ناموا ولا تستيقظوا	ما فاز إلاّ النُوّمُ
وتأخروا عن كل ما	يقضي بأن تتقدموا
وتثبتوا في جهلكم	فالشر أن تتعلموا

وقال بصراحة عن الحكام العراقيين آنذاك:

وكم عند الحكومة من رجال	تراهم سادة وهم العبيد

كلاب للأجانب هم ولكن   على أبناء جلدتهم أسود

وهو يذكرنا بسخرية حافظ إبراهيم التي وصلت مداها من الاحتلال في حادثة دنشواي عندما قال:

أيها القائمون بالأمر فينا   هل نسيتم ولاءنا والودادا

خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً   وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا

وإذا أعوزتكم ذات طوق   بين تلك الربى فصيدوا العبادا

إنما نحن والحمام سواء   لم تغادر أطواقنا الأجيادا

أما أحمد شوقي فرأى الوطنية امتداداً للانتماء الديني للخلافة العثمانية، فحدثنا عن تركياته التي مدح فيها الأتراك، ومدح الخديوي بمصر.. وكأن هذا هو المفهوم الأول للوطنية، فهو مثلاً يتصدى " للّورد كرومر " الذي نسب فضل التطور في مصر إلى الإنكليز، فيرد عليه وينسب الفضل لأسرة محمد علي لاسيما إسماعيل الذي ولد ببابه – على حد تعبيره – فقال:

أيامكم أم عهد اسماعيلا   أم أنت فرعون يسوس النيلا

ثم توجه شوقي بالحنين إلى مصر وهو في المنفى، وبدأ مفهوم الوطنية ينمو في جو طبيعي لا تمثل الوطنية فيه الارتباط بشخوص بعينها، وإنما أصبح حب الوطن خالصاً للوطن فقال عن مصر _وهو يعارض نونية ابن زيدون – :

لكن مصر وإن أغضت على مقة   عين من الخلد بالكافور تسقينا

,قال معارض البحتري في سينيته:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أسى جرحه الزمان المؤسّي

وطني لز شغلت بالخلد عنه   نازعتني إليه في الخلد نفسي

ثم تمدد مفهوم الوطنية عند شوقي ليشمل أقطار العرب، وهو منفعل مع الأحداث في كل قطر عربي، ولعل أشهر إسهاماته في هذا المجال تلك القصيدة الرائعة التي كتبها عن مأساة دمشق مع الفرنسيين.. ومنها:

لستِ دمشقَ للإسلام ظئـرا ومرضعة الأبوة لا تَعقُ[1]
وكل حضارة في الأرض طالت لها من سَرْحِك العُلويّ عرق

ولعل دخول الاحتلال الأوربي إلى المنطقة كان السبب الأقوى لإثارة مفهوم الوطنية وتعلق الشعراء بالأحداث السياسية.. حتى أن مدح أو رثاء الزعماء الوطنيين ليمثل امتداداً لمفهوم الوطنية والتعلق بأهداب السياسة، فعلى سبيل المثال عندما توفي " مصطفى كامل " كانت توجهات شوقي نحو القصر فلم يرث مصطفى كامل إلاّ بعد عام من وفاته، بينما كتب (حافظ إبراهيم) أفضل مراثيه التي تعبر عن التلاحم الجماهيري مع الزعيم الوطني عندما صوّر جنازته في حينها وقال:

تسعون ألفاً حول نعشك خُشّع يمشون تحت لوائك السيّار
خطوا بأدمعهم على وجه الثرى للحزن أسطاراً على أسطار

إذا كان للبارودي الفضل في إثارة الشعر الوطني والسياسي استجابة لأحداث العصر، فإن شوقيّا وجماعة الإحياء قد تقدموا بهذا الغرض خطوات بعد البارودي، وهي خطوات تمثل استقلالية تعبيرية، لأن أكثر هذه القصائد لم تأت معارضة لقصائد قديمة كما فعل البارودي الذي عني بحماسة التسجيل المباشر وجاء معمقو الإحياء ليحرصوا على إظهار مشاعرهم وأحاسيسهم الصادقة،

---

[1] ظئر = مرضعة. تعق = يجحد فضلها.

فضلاً عن تنوع وسائل التعبير من هجوم على الاحتلال وعلى الساسة المتخاذلين إلى مدح للزعماء أو رثاء لهم أو التذكير بماضي الأمة وإنجازاتها الحضارية السالفة.

وقد تميز شوقي في هذا المجال ولاسيما في مطولته (دول العرب وعظماء الإسلام) ثم في قصيدته (كبار الحوادث في وادي النيل) والتي عدّها شوقي ضيف (أم الديوان). وقد تسابق الشعراء إلى المشاركة السياسية بأشعارهم الوطنية، فالكاشف يكتب (إلى أمير مصر، إلى قومي، إلى الشعراء...) بينما يسمي الغاياتي ديوانه (وطنيتي)، وكان الغاياتي في طليعة شعراء الوطنية[1]. ومن أشعاره في هذا المجال ما جاء في قصيدته (طيف الوطنية):

فيْ ظلام الليل حاربْتُ المناما	فسلاما أيها الطيف سلاما
مرحباً بالزائر الساري إلى	مضجع الحب يُحيّي المستهاما
ليت شعري هل رأى في مضجعي	شبحاً يشكو إلى الله السقاما
لست أشكو الهجرَ من فاتنة	تشتكي مثلي ولوعاً وهياما

ثم يتوجه بالنقد ووصف المتناقضات في ظل الاستعمار:

نُبْصر الفيضَ بمصر جاريا	بيد أن القوم يشكون الأواما[2]
ظمأ قاض ونيل فائض	ودموع السحْب تنهلّ انسجاما
وعُداةُ ملكوا الأمر ولم	يحفظوا للشعب في حق ذماما

وانفرط تاريخ المنطقة في الأبيات والقصائد الشعرية فنقرأ القصائد عن

---

[1] أحيل هذا الشاعر إلى المحاكمة.. واتهم باهانته للحكومة في هذا الديوان.

[2] الأوام : العطش

(الدستور العثماني والحماية البريطانية، وتصريح ٢٨ فبراير، وقناة السويس، وحادثة دنشواي، ومأساة دمشق، ومصطفى كامل...)

وهذا الغرض الشعري لم يكن منبت الجذور، لأن الوطنية تمثل امتداداً لمفهوم القبلية قديماً والقومية الإسلامية العربية عند الأمويين.. ثم التعبير عن حب الوطن... إلاّ أن الإحيائيين قد اكسبوا هذا الغرض فاعلية عندما وظفوه للجهاد السياسي من أجل التحرر.

أما المحور الديني فجذوره ثابتة وكانت هيمنته واضحة في فترة الدويلات المتتابعة، ولكنه عاد مع رواد الكلاسية ليكتسب أبعاداً جديدة تتجاوز المعارضة والتثليث والتخميس، وخفت الصنعة والبديع، ولم يستقل المحور الديني عن الأغراض الأخرى، لأن الأغراض تداخلت – إلى حد ما – فالشعر السياسي لم يقتصر على مهاجمة الاستعمار والمطالبة بالحرية وإنما استعرض المفاسد الاجتماعية والتدهور الاقتصادي، وتمددت السياسة إلى المحور الديني لأن إعلاء فكرة الخلافة الإسلامية لم يكن هدفاً دينياً خالصاً، ثم تمدد البعد الديني إلى العمق الاجتماعي كالدعوة إلى الإحسان وتشجيع أعمال الخير.

إذن لم يعد الشعر الديني مجرد سرد لأوصاف الرسول محمد – ص – ومدحه... ، وإنما تجاوز الشعراء ذلك، وانطلقوا إلى وصف فلسفة العبادات وآثارها الإيجابية، وتناولوا القضايا المهمة كانتشار الإسلام بالسيف والقول... وانتشر الأسلوب القصصي في الحديث عن الشخصيات والأحداث للدولة الإسلامية، وهذا حافظ إبراهيم يكتب (عمريته) ومحمد عبد المطلب يكتب (علويته) وعمر أبو ريشة يكتب (خالديته) فضلاً عن استمرارية مدح الرسول

(ص) ولكن بطريقة أخرى تختلف حيث نجد شوقي يثير القضايا التي فجرها المستشرقون ويناقشها ويدافع عن الإسلام وهو يمدح الرسول (ص) .. قال شوقي:

قالوا غزوت ورُسْل الله ما بُعثوا　　　لقتل نفسٍ و لا جاؤوا لسفك دمِ
جهلٌ و تضليلُ أحلام و سفسطةٌ　　　فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم
و الشر إن تَلْقَه بالخير ضِقْتَ به　　　ذرْعاً و إن تلقه بالشر ينحسمِ
سل المسيحية الغرّاء كم شربت　　　بالصّاب من شهوات الظالم الغَلِم
لولا حماةٌ لها هَبُّوا لنصرتها　　　بالسيف ما انتفعت بالرفق والرُحَم[1]

فشوقي هنا يتناول الفكرة ويناقشها بجلاء ووضوح، وقد توّج أشعاره الدينية بهمزيته الشهيرة التي مطلعها

ولد الهدى فالكائنات ضياء　　　و فم الزمان تبسم و ثناء

وعندما استعرض صفات الرسول (ص) أكسبها حيوية وأشار إلى حاجتنا الشديدة إلى تمثلها والاقتداء بها، مما خلص حصر الصفات من الجمود المعهود في مدائح الرسول، فقال:

زانتك في الخُلق العظيم شمائلٌ　　　يُغرَى بهن ويُولَعُ الكرماءُ
والحسن من كرم الوجوه وخيره　　　ما أوتي القواد و الزعماءُ
وإذا سخَوت بلغت بالجود المدى　　　وفعلت ما لا تفعل الأنواءُ[2]

وكانت معارضة شوقي لصاحب البردة وهي ميمية البوصيري في قصيدة

---

[1] الغلم = الهائج الثائر ، الرحم = الرقة والعطف
[2] الأنواء = جمع نوء وهو المطر

مطلعها:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى في الأشهر الحرم

أما أحمد محرم فقد عرج إلى تسجيل إنجازات صدر الإسلام فسجّل تاريخ الدعوة وأحداثها وغزواتها في " الإلياذة الإسلامية " التي جسّد فيها الأحداث باللون والصوت والحركة والموقف، ومنها هذه الأبيات التي تصف هجرة الرسول ص وانتظار المدنيين لوصوله:

أقبل فتلك ديار يثرب تُقبلُ يكفيك من أشواقها ما تحملُ

القوم مذ فارقت مكة أعين تأبى الكرى وجوانح تتململ

أقبلت في بيض الثياب مباركاً يُزجى البشائر وجهُك المتهللُ

خف الرجال إليك يهتف جمعهم وقلوبهم فرحاً أخفُ وأعجلُ

ولاشك أن وجود (جمال الدين الأفغاني ثم محمد عبده) قد ساعد على تنمية الحس الديني وربطه بقضايا الوطنية كما فعل (جمال الدين الأفغاني) أو ربطه بقضايا العصر وحواراته كما فعل (محمد عبده) وانعكس ذلك على الشعراء وعلى تناولهم لهذا المحور الديني المهم في ذلك الوقت لتغلغله في الحياتين السياسية والاجتماعية بشكل مؤثر. وأصبحت القصائد الدينية ألفاظاً سهلة لمعانٍ مبتكرة ولصور تستمد مدادها من الفكر الإسلامي وأفكاره الداعية إلى المثل العليا فتنوع الحديث عن الحرية والمساواة والعدل وإصلاح المجتمع والدعوة إلى الأخلاق الإسلامية والاقتداء برسول الله، ومناقشة القضايا الفكرية التي أثيرت آنذاك وهذه كلها إضافات قادها شوقي ورفاقه من الكلاسيين تعميقاً للإحياء.

أما البعد الاجتماعي فقد حوى الكثير من الأغراض الإخوانية كالرثاء

والمدائح ولكنه لم يكتف بما كان من مدائح ورثاء وتهنئة.. وإنما تجـاوز المعمقـون للإحياء هذه الأغراض التقليدية ليقتربوا مـن مشـكلات المجتمـع وقضايـاه، ولعـل الفقر وانتشاره كان الأكثر تأثـيراً وسيطرة علـى شـعراء انتمـوا إلى عامـة النـاس وشعروا بمشكلاتهم ومعاناتهم، وكان حافظ إبراهيم والرصافي من أكثر الشـعراء تناولاً للقضايا الاجتماعية، وعنوانات قصائدهما تدل على ذلك، فحافظ إبراهيـم كتب عن (ملجأ رعايـة الأطفـال، ودعـوة إلى الإحسـان، وحريـق ميـت غمـر، وغـلاء الأسـعار، وملجـأ الحريـة، وجمعيـة الاتحـاد السـوري، وأضرحـة الأوليـاء، والحث على معاضدة مشروع الجامعة...) بينما كتب الرصـافي عـن (أم اليتيـم، اليتيم والعيد، الفقر والسقام، الأرملة المرضعة، معترك الحياة، الأطفال...).

وأهمية هذه القصائد أنها أعطت فرصة للوصف الشعري فخرجت غايـة في الدقة والتصوير المؤثر، كما نجد في قصيدة الرصافي (الأم المرضعة):

لقيتها ليتني ما كنـت ألقاهـا	تمشي وقد أثقل الإملاق ممشـاهـا
أثوابها رثـة و الرجل حافيـة	والدمع تذرفـه في الخـد عينـاها
بكت من الفقر فاحمرت مدامعها	واصفر كالورس من جوع محياها
الموت أفجعها والفقر أوجعـها	والهم أنحلها و الغم أضناهـا
فمنظر الحزن مقرُون بمنظرها	والبـؤس مرآهُ مقرون بمرآهـا

لقد جسد البؤس والفقر في ملامح هذه المرأة البائسة وقـد عـزّز بوصـف دقيق، وإن كان قد اعتمد فيه على مشاهد رؤيوية محسوسة ليـترك لهـذه المشـاهد إكمال البعد التأثيري في القارئ الذي يقرأ ويرى هنا ما يرسمه الرصـافي في لقطـة حكائية.

وركز حافظ والرصافي على المرأة والطفل لتجسيد الفقر والضعف ولإثارة الشفقة، ولتعزيز الصور المأساوية، قال حافظ إبراهيم:

أنقذوا الطفل إن في شقوة الطفل ... شقاء لنا على كل حال.
إن يعش بائساً ولم يطوه البؤ ... س يعش نكبة على الأجيال.

وتمدد البعد الاجتماعي إلى إيماءات سياسية كقول حافظ إبراهيم وهو يحتج على غلاء الأسعار:

أيها المصلحون ضاق بنا العيش ... و لم تحسنوا عليه القياما
عزّت السلعة الذليلة حتّى ... بات مسح الحذاء خطْبا جُساما
وغدا القوتُ في يد الناس كاليا ... قوت حتى نوى الفقير الصياما

وكانت هذه الأشعار الإجتماعية ترجمة مباشرة لأحداث العصر حتى أن أحد الباحثين قال إن عنوانات الصحف اليومية ترجمها حافظ إبراهيم في أشعاره، حتى أصبحت أشعاره كأنها وثيقة اجتماعية تدل على التكافل وترصد من خلالها التوجهات السياسية والحماسات الدينية في آن.

وكانت قضية المرأة والسفور قد فرضت نفسها في مطلع القرن العشرين وقضية المرأة وخروجها للعمل قد عبّر عنها الشعراء وكانت لهجة الرصافي شديدة إذ ربط قضية المرأة بالسياسة والفكر معاً:

و لو أنهم أبقوا لهن كرامة ... لكانوا بما أبقوا من الكرماء
ألم ترهم أمسوا عبيداً لأنهم ... على الذل شبوا في حجور إماء
وهان عليهم، حين هانت نساؤهم ... تحمّل جور الساسة الغرباء

ورأى الرصافي أن نهضة الشرق مرتبطة بالمرأة ودورها أيضاً:

والشرق ليس بناهض إلاّ إذا ... أدنى النساء من الرجال وقربا

أما حافظ إبراهيم فكان أقل اندفاعــاً، ويبـدو أن قاسـم أمـين وغـيره قـد حملوا عنه الكثير من الحماسات لحرية المرأة فاكتفى حافظ إبراهيم بإبراز أهميتها:

الأم مـدرســة إذا أعـددتـهـا　　　أعددت شـعـبـاً طيب الأعراق

ولما تناول قضية السفور تناولها بموقف وسطي:

أنا لا أقول دعوا النساء سوافر　　　بين الرجال يجلـن في الأسـواق
كــلا ولا أدعـوكم أن تسرفـوا　　　في الحجب والتضييق والإرهاق
فتوسطوا في الحالتين وأنصفـوا　　　فالشر في التضـيـيـق و الإرهـاق

وكان من الطبيعي أن يصــاحب هـذه المشـاركات الاجتماعيـة قـدر مـن العنايـة الخلقيـة وترويـج الأخـلاق الفاضلـة المسـتنبتة إســلامياً، ليتمــم الشــعراء حماساتهم الاجتماعية إذ أن الأخلاق من أبـرز الحلـول المسـاعدة علـى امتصـاص المشكلات ومن ثم كانت الدعوة إلى البذل والعطاء والتكافل الاجتماعي لاسـيما إلى الأغنياء كما قال حافظ إبراهيم:

أيها الرافلون في حـلـل الو　　　شي يجرون للذيول افتخارا
أن فوق العراء قوماً جياعا　　　يتـتـوارون ذِلـةً وانـكسـارا

وعزّز هذه النداءات بمدح الأخلاق الفاضلة، قال حافظ إبراهيم:

إني لتطربـني الخـلال كـريـمـة　　　طرب الغريب بأوبة وتلاقي
وتـهزني ذكرى المروءة والندى　　　بين الشـمـائل هزة المشـتـاق

وكـأن حـافظ إبراهيـم هنـا صـاحب رسـالة اجتماعيـة تفنـن في وســائل توصيلها وتأثيرها بدافع حب لوطنه ولمواطنيه... ألم نقل إنه من الصعـب الفصـل بين الاجتماعيات والوطنيات والدين في أشعار تلك الفـترة المعمقـة للإحيـاء عنـد

شوقي ورفاقه من التقليديين.

وإذا كانت الأغراض الشعرية قد دارت في فلك الوطنية والاجتماعيات والدين فمعنى ذلك أن الشاعر العربي قد تخفف من وطأة الذاتية المزمنة في قصائدنا الغنائية وأنه بدأ السباحة في فترة زمنية علا صوتها بأحداثها المتلاحقة فعبّر عنها وارتبط بها وانفعل معها. ولذلك جاءت الأغراض الشعرية التقليدية المشدودة إلى الوتر الذاتي حرجة وقليلة في تلك الفترة، فالغزل مثلاً قلّ قلة واضحة بعد أن كان له النصيب الأكبر من القصائد الشعرية في العصر الجاهلي ثم الأموي والعباسي.. بل ووصل الأمر عند بعض الشعراء حد أن يكتب في الغزل مجاراة لإخوانه الشعراء كحافظ إبراهيم لأنه لم يتهيأ للغزل، وظروفه الاجتماعية لم تمكنه من الغزل ولذلك برز (إسماعيل صبري) من بين أقرانه الشعراء لأن أكثر مقطوعاته وقصائده كانت غزلية.

وغزل إسماعيل صبري يمتاح جذوره من قراءاته في الشعر الصوفي لاسيما لابن الفارض ورابعة العدوية، مما جعل غزله يرتفع فوق الوصف المادي المحسوس لمحبوبته، ويكتفي برصد المشاعر والأحاسيس التي يخلفها الإعجاب والغزل وتبعاته من وصل وهجر:

لهفي عليكِ قضيت العمرَ مقتحماً   في الوصل نارا وفي الهجر نيرانا

وعندما يرتفع فوق القسمات الجسدية، ويكتفي هنا بمخاطبة فؤاده لكي يحجم آماله وينشر أحزانه وأشواقه وهو يتقلب بين نار الوصل وجمر الهجر، وهو يذكرنا بغزل العذريين، بل ونشعر أنه يستعير بعض ألفاظهم كما في قوله:

يا ظبية من ظباء الإنس راتعة   بين القصور تعالى الله باريك

هل النعيم سوى يوم أراك بـه	أو ساعـة بت أقضيها بناديك
إن قابلتك الصبا في مصر عاطرة	فأيقني أنهـا عنـي تناجيك
وأنها حملت في طي بردتهـا	قلباً بعثت لـه كيما يحييك

ونشعر أن صبري يصور نفسه بأحاسيسها وشوقها أكثر من تصويره محبوبته ولذلك ارتفعت الأبيات إلى مستوى العاطفة المتوقدة لشـاعر هيأته ظروفه لكي ينظم هذه المقطوعات والقصائد المتغزلة والتي كانت على حساب أغراض أخر كان لها السيطرة على الشعراء المعاصرين له.

أما الغزل عند شوقي فكان الأقـل بين أغراضه الشعرية، وبعض أبياته الغزلية جاءت محاكاة للقدماء عندما صدرها قصائد المدح، ومنها تلك القصيدة التي مدح بها الخديوي وبدأها بقوله:

. خدعوها بقولهم حسناءُ . . والغواني يغرهن الثناء

ثم تناثرت الأبيات الغزلية في قصائده ورددها الناس لبساطتها ولما فيها من نجاحات صياغة الحكم التي انتشرت في أشعار شوقي كقوله في الغزل:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

وحفلت الشوقيات المجهولة ببعض المقطوعات الغزلية التي لم ترد في(الشوقيات).

وهذه المحاور لموضوعات شعر الكلاسيين إحيائية في جملتها، ولكننا نود الإشارة إلى محاولـة استحداث شكل وصفي طارىء على الأغراض الشعرية التقليدية إذ عني بوصف مظاهر العلم الحديث، وقد حمّل شعرنا العربي هذا العبء دونما قدرة فنية على تمثل النظريات العلمية تمثلاً شعورياً إذ أنه اكتفى برؤية عقلانية محضة مما جفف منابع الإرواء الشعري، فنحن معه نعرف معلومات

لكننا لا ننفعل بما قاله الزهاوي.

ولما شاع المذهب المادي في أوربا نقل ذلك بسرعة فقال:

ما في قُوى الإنسان أو تركيبه شيءٌ إلى غير الطبيعة ينتمي

أو قوله عن الكهرباء:

ما في الوجود سوى أثيرٍ واسعٍ فهو القُوى والروح والأجسامُ

في الكون أجمع أرضه و سمائه للكهرباء النقضُ والإبرامُ

وأحياناً يتحدث عن بعض القضايا الفلسفية فقال عن الشك:

رأيت الهُدى في الشك والشكُ لا يهدي كأني بالظلماء قد كنت أستهدي

لكن (الزهاوي) الذي رغب في أن يسجل مستحدثات العصر العلمية والفكرية لم ينجح في أن يحول لنا العلم إلى بعد مفعم بالمشاعر والأحاسيس التي تجذبنا إلى العمل أو الفكرة. ومن ثم كانت محاولته معاصرة جوفاء.

ثم إن مثل هذه المحاولة كانت في شعرنا القديم لاسيما في العصر العباسي الذي تأثر شعراؤه بالجدل الفلسفي والقضايا الكلامية فيروى أن بشارًا الشاعر ذهب إلى تفضيل النار على الطين، فتصدى له صفوان الأسدي يفضل الطين "ويتحدث عن الأرض وعناصرها وما فيها من أسرار وعجائب ومعادن مختلفة كل ذلك يعرضه في روح علمية "، فضلاً عن أشعار كثيرة دارت حول الجبر والاختيار أيضاً.

إذن فمثل هذه المحاولة التجديدية التي تميز بها الزهاوي بين أقرانه من الكلاسيين -المعمقين للإحياء – تمتد بجذورها إلى التراث وتمثل نوعاً إحيائياً

لغرض شعري.. فما أشبه محاولة الزهاوي عن (الشك) بمحاولة بشار وهو يعارض واصل بن عطاء في قضية (الجبر والاختيار) عندما قال:

طُبعت على ما فيّ غيرَ مُخيّر ... هواي ولو خُيّرت كنتُ المُهذّبا
أُريدُ فلا أُعطى، وأُعطى ولم أردْ ... و يقصُر علمي أن أنال المُغيّبا

ومن الملاحظ أن جهود الكلاسيين المعمقين للبعث والإحياء قد ارتبطت بواقع المجتمع ومن ثم غلبت عليهم النزعة التسجيلية عبر الأطر الأساسية (الوطنية/ الدين/ الاجتماعيات) التي استوعبت أغراضهم الشعرية التقليدية لكنها جاءت بمعان جديدة على الرغم من أن مواقف هؤلاء الشعراء لم تنبع من بعد تنظيري محدد لرؤية فكرية أو فلسفية بعينها، و لم يزد تعبيرهم عن تبني موقف مناسب لمجموعة من الناس، ولعل هذا ما يفسر لنا التذبذب في مفهوم الوطنية -مثلاً- وكل شاعر حسب نشأته وظروفه فبينما نجد حافظ إبراهيم يتبنى القضايا الاجتماعية نجد شوقيا يتعلق بأشعار الحكم في فترته الشعرية الأولى... .

إذن جاءت الأغراض الشعرية قديمة في ثوب صياغي جديد قد تميز عن المعجم اللفظي لأشعار ما قبل الإحياء، اللهم إلا في بعض الأغراض المحددة كالرثاء والتهنئة والمدائح، ففي هذه الأغراض أكثر الشعراء من استخدم ألفاظ لسابقين، بينما نلاحظ أن هذا يقل بدرجة كبيرة في الأشعار الوطنية بخاصة.

وعلى الرغم من ابتكار بعض الصور الشعرية عند شوقي وحافظ والرصافي والجواهري.. إلاّ أن صورهم كانت حسية وقلّ فيها الحرص على محاكاة الواقع والالتصاق به من ناحية وتمثل نموذج القدماء في هدفهم الإحيائي من ناحية أخرى كان هو السبب المؤثر في بناء الصورة الشعرية بصفة عامة، وإن

كان لكل شاعر طريقته الخاصة في هذا المجال بالتحديد.

أما من ناحية الشكل والوزن، فكانت الأوزان التي استخدمها القدماء هي الأكثر انتشاراً كالطويل والبسيط والرجز والكامل... وجاءت أكثر القصائد تعتمد القافية الموحدة أو المتنوعة في مقطوعات، وهو أمر قد ورد عند البارودي من قبل.

أما المعارضات الشعرية فتمثل تجسيدًا لرغبة الإحياء الممتدة عند شوقي ورفاقه من الكلاسيين، وجاءت بدرجات فمنهم من أعاد صياغة المعاني القديمة، ومنهم من تمثل الوزن والقافية، فعبد المطلب عندما قال -مثلاً:

وربّ شملٍ شتيت لا يخال له جمع رأيت يد الأقدار تجمعه

فلقد ورد المعنى نفسه عند ابن زريق وعند مجنون ليلى، قال ابن زريق:

علّ الليالي التي أضنت بفرقتنا جسمي ستجمعني يوماً وتجمعه

وقال مجنون ليلى:

وقد يجمع الله الشتيتين بعد ما يظنان كل الظن ألا تلاقيا

إلاّ أن أحمد شوقي قد وصل بالمعارضات إلى مستوى من التطور الذي جعله متميزًا على الأصل الذي يعارضه، لأن معارضات شوقي التي دُفع إليها بمحض الإعجاب بالبوصيري أو ابن زيدون... وغيرهما كان قد أقدم عليها أيضاً ليثبت أنه وصل إلى مستوى لا يقل عن هؤلاء الشعراء إن لم يزد، ولذلك كان شوقي في معارضاته ندًا فنياً ومن ثم فتق شرنقة الإعجاب والتقليد والدوران في فلك السابقين كما وجدنا البارودي وعائشة التيمورية التي أسرفت في معارضاتها

وتمثلها للقدماء، ويمكننا أن نراجع قصيدة شوقي " نهج البردة " -مثلاً - لنتأكد من تفوق شوقي أو نديته للأصل الذي يعارضه.

إذن فالبارودي وعائشة التيمورية والساعاتي يمثلون مرحلة الإحياء الأولى التي دارت في فلك القدماء لفظاً ومعنى وموسيقى لاسيما في المعارضات، ويأتي أحمد شوقي ليمثل الكلاسيين المعمقين للإحياء وليخطو بالمعارضات خطوة فيها من التميز الذاتي أكثر مما فيها من التقليد، وهي خطوة فنية متطورة في إطار البعث والإحياء.

الكلاسيكية الجديدة وملامح التطوير

تحرك البارودي بتجربته الإحيائية حركة رائدة عندما استوحى من النموذج العباسي ليعبر عن واقعه وتجاربه الشخصية، ثم تبعه إسماعيل صبري فشوقي وحافظ الذين تولوا مع رفاقهم دورهم المميز في تعميق البعد الإحيائي في شعرنا العربي المعاصر.

إلاّ أن التوجه الفكري والفني في مطلع هذا القرن لم يكن مقتصرًا على النشاط الإحيائي فقط، وإنما حمل الإحيائيون معهم بذور التجديد ورغبتهم الجادة في إفادة و تطوير المسيرة الشعرية العربية الحديثة، ولكن رغبة التجديد لم تكن ملحّة وإن وجدت ومن ثم لم يتوجه المعمقون للإحياء نحو التجديد توجهاً تاماً وإنما كان ذلك بحرص شديد وبخطوات وئيدة.. لكنها زرعت بذور التجديد.

والحقيقة أن الاتصال بأوربا عن طريق الاستعمار أو البعثات التعليمية قد تسبب في الاتصال بالثقافة الأوربية مما أتاح لتيار جديد من الفكر والفن التسرب إلى المجال الإبداعي، وهو أمر طبيعي، وشعرنا العربي يمتلك القدرة على الاستجابة للتطور، ومن ثم فرغبة التجديد عند الإحيائيين تمثلت في الاختيار الجيد من عيون التراث ليلائم روح العصر المتطور، ومن ثم كان التجديد محاطاً بمنظور واقعي يستمد قوامه من نشاط الحياة وتجدد الرؤى الفنية وتكاثر الأحداث الاجتماعية والسياسية.

وبذور التجديد التي غرسها الكلاسيون في تربتنا الشعرية المعاصرة تتمثل في:

١ – التجديد الموسيقي والشكلي

٢- القصة الشعرية

٣- المحاولات الملحمية.

بذور التجديد الموسيقي:

حفظ الإحيائيون للشعر قوامه الموسيقي والشكلي لكن الترجمات عن الأوربيين كمحاولات محمد عثمان جلال - مثلاً - قد نقلت بعض الأفكار التجديدية، والبعض الآخر -كأحمد شوقي- قد اطلع على الحركة الرومانسية وهو في فرنسا من قرب، ومن ثم تحمس للتجديد، لكن ارتباطه بالخديوي والقصر حجّم هذه الرغبة التجديدية.

ولقد سبق البارودي بمحاولة تجديدية عندما خرج على العروض العربي بمحاولة جاء فيها:

ليس من أسى	مثل من جرح
أين من رأى	فاسدًا صلح!
كل من وشى	سوف يفتضح
فاترك الأذى	فالأذى ترح
واسع للعلا	من سعى نجح

وعلى غراره استحدث أحمد شوقي بعده محاولة جاء فيها:

مال واحتجب وادّعى الغضب[1]

---

[1] سخر أحد الشعراء من هذا الوزن فقال على نسقه:

انشال وانخبط	وادعى العبط
ليت هاجري	يُبلع الزلط

راجع: التجديد في الشعر الحديث د. يوسف عز الدين/٣٥ وما بعدها

ليت هاجري	يشرح السبب
عتبه رضى	ليته عتب
علّ بيننا	واشياً كذب

وهذه المحاولة عدّها المؤرخون من الأوزان المخترعة، والتي يبدو أنه تمثل فيها محاولة البارودي واعتقد أن الرغبة الغنائية هي التي دفعته إلى مثل هذه المحاولة وقيل إن شوقي قال هذه المحاولة في حفلة من حفلات قصر عابدين.

ثم جاء شوقي بقصيدة أخرى مطلعها:

طال عليها القدم	فهي وجود عدم

ويبدو أنه قلّد أبا نواس في قصيدته:

حامل الهوى تعب	يستخفه الطرب

فضلاً عن محاولات شوقي في (الشعر المسرحي) حيث غير القوافي ونوّع الأوزان في (قمبيز) ثم وزّع التفعيلات على المتحاورين و لم يلتزم بعدد التفعيلات كاملة للبيت الواحد على لسان المتحاورين كما في (عنتر)، وربما أن هذه المحاولة حملت معها فكرة عدم التقيد بعدد ثابت للتفعيلات في البيت الواحد التي تطور عنها الشعر الحر أو شعر التفعيلة فيما بعد.. .

أما خليل شيبوب (ولد باللاذقية ١٨٩٢) الذي انتقل إلى مصر واستقر بالإسكندرية فقد قدم محاولات جيدة في الشعر المقطعي التي تمثل تطورًا وإحياءً في الوقت نفسه عندما كتب المخمسات والمربعات.. ثم عمد إلى تنويع القافية – كما فعل البارودي من قبل – ثم هو يكثر من استخدام المجزوء، ويستخدم أكثر من بحر في القصيدة الواحدة وينوع في شكل القصيدة كما جاء في قصيدته

(التعويذة) التي بدأها بالبحرِ البسيط ويلتزم بقافية واحدة فقال في بدايتها:

يا هند ما ارتاب فيك القلبُ حين رأى　　　إن العواذلَ لم تفْهم معانيكِ

ثم ينتقل إلى بحر الرمل بـ (فاعلاتن) ولكن بشكل جديد حيث يجعل الشطر الثامن المرتقب كلمة واحدة على وزن تفعيلة واحدة مثل قوله:

أنا أهواكِ كما يهوى الظلامُ　　زهرةُ

وهي فيك الحُسن قد أبدى النظامُ　　نَثْرَه

فجلا الوجه كما يجلو التمامُ　　بدره

وهي محاولة ستتكرر عند العقاد وعند بعض المهجريين -فيما بعد-

إذن فرغبة التجديد الموسيقي بتنويع القافية أو باستخدام أكثر من بحر في القصيدة أو مفهوم حرية التفعيلة أو استحداث أوزان غنائية.. كلها محاولات قد استزرع بها الكلاسيون بذور التجديد الموسيقي.. إلاّ أننا لا نستطيع أن نصف الكلاسيين المعمقين للإحياء بأنهم مجددون، لأن هذه النماذج التي نستشهد بها مجرد شذرات قليلة وسط كم شعري تقليدي كثير، وكان علينا أن ننتظر الرومانسيين وثورتهم التجديدية لاسيما عند شعراء الديوان ثم أبوللو والمهجريين. ثم نزيد بأن بعض المحاولات كانت ذات صياغة شعرية ضعيفة كبعض محاولات شوقي التي أشرنا إليها، والتي لا ترتفع إلى مستوى صياغة شعره التقليدي، كما أن (الزهاوي[١]) تحمس للتخلص من القافية، ويقال أن قلة محصوله اللغوي دعته إلى عدم التقيد بالقافية التي ترهقه[٢].

---

[١] - الزهاوي = جميل صدقي الزهاوي شاعر عراقي (١٨٦٣-١٩٣٦)

[٢] - وأكثر المحاولات التجديدية الموسيقية قد وجدت من قبل عند بعض شعرائنا القدامى كالخنساء وأبي العتاهية وأبي النواس بخاصة. مما قد يفسر أن مثل هذه المحاولات تمثل في جوهرها درجة إحيائية أيضاً.

القصة الشعرية :

طبـع كتـاب "كليلـة ودمنـة" أكـثر مـن طبعـة في القـرن المـاضي (١٨٣٢/١٨٣٤/١٨٧٩)، وكان هذا الكتاب قد نقل من التركية إلى الفرنسية عام ١٧٢٤ ومثلها إلى العديد من اللغات الأوربية، إذن فتأثر لافونتين في قصصه الخرافية بما جاء أو ببعض ما جاء في (كليلة ودمنة) أمر وارد.

ونحن نذكر هذا لأن محمد عثمان جلال قد ترجم عن لافونتين وخرافات "إيسوب" في كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ" فتأثر بها إسماعيل صبري وحاول تقليدها ببعض نصوص تحمل معنى الشعر، وكان محمد عثمان جلال قـد نظم خرافات إيسوب باللغة الفصحى على وزن الرجز حتى يسهل ترديدها.

أما شوقي فقـد نظـم القصـة الشـعرية بـإبداع متميز. والبعـض اكتفـى بالقول أن شوقي استفاد من لافونتـين اعتمـاداً علـى مـا أورده شـوقي في مقدمـة ديوانه "جربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) ..." أما المـادة الحكائية فمصدرها الأساسي من (ابـن المقفـع)، لأن شـوقي قـرأ (كليلـة ودمنـة) لانتشارها وتعدد طباعتها.. وأحمد شوقي نفسه قد نظم قصيدة تعـبر عـن معرفتـه وإعجابه بما ترجمه (أو ألّفه*) ابن المقفع في (كليلة ودمنة) قال شوقي:

بيان ابن المقفع عاد شعرا ... وفُصِّل بالحقيقة والصواب

وخصـص شـوقي هـذه الحكايـات للأطفـال وعمـد إلى تـأكيد الثوابـت الأخلاقية المرتكزة على البعد الديني مثل (حكاية سليمان عليه السـلام والحمامـة)

---

* يذهب بعض الباحثين كصفاء خلوصي إلى أن ابن المقفع قد ألفّ (كليلة ودمنة) وأشاع انها ترجمة حتى تروج.. ويورد بعض الأدلة المقارنة بأسلوب ابن المقفع في الصياغة والتأليف ومدى تطابقه على (كليلة ودمنة).

ومثل حكاية (الصياد الماكر) التي اقتبس موضوعها من كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه... وقصيدة (القرد في السفينة) واستقى فكرتها من قصة سيدنا نوح ومنها قوله:

لم يتفق مما جرى في المركب ... ككذب القرد على نوح النبي
فإنه كان بأقصى السّطح ... فاشتاق -من خِفّته- للمزح
وصاح : يا للطير والأسماك ... لموجة تَجدُ في هلاكي
فبعث النبي له النسورا ... فوجدته لاهيا مسرورا

... ثم ينهي الحكاية الشعرية بحكمة كغاية تعليمية. وعلى الرغم من هذه المحاولات الجيدة عند الكلاسيين إلاّ أن المحاولات الناجحة قد بدأت من عند (خليل مطران).

المحاولات الملحمية :

تعد الملحمة نموذجاً فنياً رفيع المستوى قديما، لكن شعرنا العربي لم يلتفت إلى هذه الملاحم التي عرفها الهنود والفرس والإغريق، كالمهابهاراتا والشاهنامة والإلياذة.

ولذلك حرص الإحيائيون على سد ثغرة في هذا المجال وكانت محاولة أحمد محرم من هذا القبيل في مطولته (الإلياذة الإسلامية) وقد عني فيها بالتأريخ للدعوة الإسلامية وانتشارها، ولكنها كانت قصائد ضم بعضها إلى بعض، أما عنصر الخيال فجاء محدوداً واستبدله بسرد مباشر وتسجيلي، و لم يغتنم فرصة الحروب ليغذي الوصف بالخيال... وقسم محرم إلياذته إلى فصول وصدر كل فصل بمقدمة نثرية.. ومنها قوله في (غزوة بدر):

الإذن جاء فقل لقومك أقيلوا   بالبيض تبرق و الصوافن تضْبَحْ
أفيطمع الكفار أن لا يؤخذوا   بل غرهم حلمٌ يمد و يُفسحْ
ظمئت سيوفك يا محمد فاسقها   من خير ما تُسقى السيوف وتنضحُ
اليوم توردها الدماء فترتوي   وتردها نشوى المتون فتفرحُ
المشركون عَمُوا وأنت موكّلٌ   بالشرك يُمحى والعماية تمسحُ

واختلطت الغنائية بالتعليمية.. وقل الخيال.. فلم تصل محاولة محرم إلى حدود الإلياذة الأصلية التي وقعت في (ستة عشر ألف بيت من الشعر).

وعلى الرغم من وجود عدد من المطولات في شعرنا العربي الغنائي كبعض المعلقات وما نظمه أبو العتاهية وابن الرومي، إلا أن شعراء الكلاسية في العصر الحديث قد حرصوا على إغناء شعرنا العربي بالمطولات التاريخية بخاصة، فأحمد شوقي نظم مطولته (دول العرب وعظماء الإسلام)، ومحمد عبد المطلب نظم (علويته)، كما أفاض حافظ إبراهيم في مطولته (العمرية) وقدم أبو ريشة (خالديته)..

إن هذه المطولات التي اعتمدت على الحدث التاريخي بشكل مكثف أو على شخصية إسلامية قيادية قد أغنت شعرنا العربي، ويذكر بعض المؤرخين أن سبب توجه شعراء الكلاسية إلى المطولات التاريخية لأنها كانت منتشرة في أوربا، لاسيما محاولة (فكتور هوجو) المعنونة بـ (أسطورة القرون) والتي كتبها بدافع اعتزاز بالهوية القومية، ويبدو أن شوقي قد تَمثل هذه المحاولة وهو في المنفى، وكان حسه الوطني قد بدأ في التحول عن التركيات إلى العرب والمسلمين فكان من ذلك هذه المطولة (دول العرب وعظماء الإسلام) التي جاءت من ألف

وأربعمئة بيت.

ومجمل القول إن المعمقين للإحياء قد أفادوا من إمكانات القصيدة العربية القديمة ولاسيما قصائد العصر العباسي، وبرزت شخصيتهم الشعرية في تحويل دفة الأغراض الشعرية التقليدية للتعبير عن الواقع وتصوير الذات، وبجهودهم وصلت القصيدة الشعرية إلى المستوى الذي كانت عليه في العصر العباسي لاسيما عند المتميزين كشوقي وحافظ والرصافي...، وأصبحت القصيدة العربية مهيأة لطور فني جديد، لاسيما وأنها تمتلك في داخلها إمكانات التطور الفني والتغير الشكلي، وهو الدور الذي سيحاوله الرومانسيون فيما بعد... .

وعلى الرغم من تعلق الإحيائيين بالتراث واعتصار إمكانات القصيدة العربية التقليدية، إلاّ أن رغبة التجديد قد داعبت تجاربهم الشعرية بحكم التطور الطبيعي، وبحكم الاتصال بالنماذج الأوربية، فكانت هناك محاولات محدودة تعبر عن هذه الرغبة التجديدية بقدر من الحياء المُستشَف بندرة هذه المحاولات قياساً بالدور الإحيائي الأساس. وقد رأينا أن هذه المحاولات التجديدية قد ارتبطت – على نحو ما– بأوتاد التراث أيضاً، وكأنهم ما تقدموا إلا نحو نماذج أخرى كانت نادرة أو قليلة في تراثنا الشعري، فالمحاولات الموسيقية نجد أمثلة لها عند الخنساء وأبي العتاهية والنواسي، والشعر المقطعي يستقي منابعه من الموشحات الأندلسية، والمطولات قدْ سبق إليها ابن الرومي وشعراء الجاهلية مع فارق في التوظيف الموضوعي أو دوافع من الإبداع، ثم كانت القصة الشعرية، ولها جذورها المتنوعة في تراثنا الشعري، ولاسيما وأن شعرنا العربي القديم كان يعتمد على الإنشاء والتلقي الشفوي فاستعان بالقص والحكي كوسيلة مساعدة على إفهام المستمع والتأثير فيه، فأمرؤ القيس يحكي لنا قصة الصيد ومغامراته النسائية بينما ينقلنا

عنترة إلى جو المعركة فيقص ويحكي ويستحضر صورة المحبوبة (عبلة)، فضلاً عن السبق إلى نظم حكايات (كليلة ودمنة)[1]

ثالث مراحل فنية تلك التي حددت مسيرة الشعر العربي منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى بدايات القرن العشرين، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر دار الشعراء في فلك الصنعة والتقليد للنماذج الشعرية الضعيفة فأكثروا من التخميس والبديع والألفاظ الصعبة. ونجد ذلك عند بعض شعراء تلك المرحلة كمحمد شهاب الدين وصالح مجدي، عبد الله فريج والعطار والطهطاوي. ثم جاءت حركة البعث والإحياء في النصف الثاني من القرن الماضي ممثلة في رائدها البارودي ومعه صفوت الساعاتي وعائشة التيمورية وفرانسيس مراش والليثي والخشاب وعثمان جلال.. وقد خلصوا القصيدة العربية من مظاهر الضعف وتمثلوا النموذج العباسي بالمحاكاة والتقليد والمعارضة إلى أن استقامت الحركة وتميزت عند البارودي.

ثم جاء الكلاسيون الذين قاموا بدور تعميق الإحياء، وغرس بعض بذور التجديد التي استقت رواءها من التراث أيضاً، فنهض الكلاسيون بالشعر العربي نهضة متميزة في ظل الإحياء، وارتبط الشعر بالواقع وعبّر عنه، فضلاً عن محاولات القصة الشعرية والملحمة والشعر المسرحي والتحريك للموسيقى التقليدية للقصيدة العربية وشكلها. والحقيقة أن رواد هذه المرحلة الناضجة

---

[1] – أكثر من محاولة قديمة أقدم صاحبها على نظم (كليلة ودمنة) وأذكر منهم: (أبان بن عبد الحميد اللاحقي ابن مماتي المصري ٦٠٦هـ / عبد المؤمن بن حسن الصاغاتي / جلال الدين النقاش في القرن السابع / فضلاً عن المحاولة الأقدم لعبد الله بن جلال الأهوازي. راجع: الشعر التعليمي في القرون الأربعة الأولى ص ٤٦ / لعصمت عبد الله غوشة.

المعمقه للإحياء كُثر ونذكر منهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والرصافي والزهاوي وأحمد محرم وأحمد الكاشف وخليل شيبوب والجواهري... وغيرهم من الشعراء.

وإذا كنا قد تحدثنا عن دور هؤلاء الرواد الكلاسيين بصفة عامة فهذا لا يعني أنهم يستوون في العطاء أو في التميز الشعري، بل تباينت مستوياتهم تبايناً شديداً من حيث المستوى الفني أو الدور التأثيري الحقيقي لمهمة تعميق الإحياء فإسهامات شوقي وحافظ والرصافي لا تستوي مع إسهامات صبري والكاشف وأحمد محرم -مثلاً-، ولذلك سنحاول التوقف مع بعض رواد الكلاسية لنتبين بشكل أكثر خصوصية حجم الإسهام الفردي في مهمة الإحياء.

والاختيار لتقديم بعض شعراء الكلاسية هنا مقصود حيث سنمثل بشعراء من مصر والشام والعراق، ومن ناحية أخرى نمثل بمن لهم الدور الأكبر في تعميق الإحياء وبنموذج لمن له دور ثانوي في تعميق الإحياء لنتبين دوره الذي قام به، ولنتعرف على خصوصية نتاجه الشعري من قرب.

أعلام الشعر

في طور الإحياء والانطلاق

إسماعيل صبري ١٨٥٤ – ١٩٢٣ :

ولد إسماعيل صبري بالقاهرة، واتجه لدراسة القانون وحصل على ليسانس الحقوق من فرنسا، واشتغل بالقضاء ثم تنقل في وظائفه حتى عُيِّن محافظاً للإسكندرية، ثم وكيلاً لوزارة العدل، ويقول بأنه تفرغ لكتابة الشعر بداية من ١٩٠٧ وحتى مماته ١٩٢٣ .

ولقد استمد إسماعيل صبري ثقافته من الموروث العربي ولاسيما أنه تأثر بشكل مباشر بالبهاء زهير، ثم بشعراء التصوف وأفاد منهم كثيراً في أشعاره الغزلية التي تميز بها عن أقرانه آنذاك، وكان معجباً بابن الفارض ورابعة العدوية، وقد ظهر أثر ذلك، في أشعاره الغزلية التي ترتفع فوق الوصف الحسي والقسمات الجسدية وتقترب من البعد التجريدي والتأثر الروحي، ونلاحظ ذلك في مثل قوله:

يا ظبية من ظباء الأنس راتعة	بين القصور تعالى الله باريكِ
هل النعيم سوى يوم أراك به	أو ساعة بت أقضيها بناديكِ
و هل يعد على العمر واهبه	إن لم يحمله نظم الدر في فيكِ
إن قابلتك الصبا في مصر عاطرة	فأيقني أنها عني تناجيكِ

وهو قد تأثر بالثقافة الفرنسية أيضاً وأظهر إعجاباً بـ (لافونتين).

وتأثير إسماعيل صبري في تعميق الإحياء كان محدودًا لأنه من الشعراء

الهواة ولذلك كان يرسل نفسه على سجيتها، فيسجل بحرية خواطره ورؤاه في مقطوعات لا في قصائد ولذلك كان من شعراء المقطوعات وقصار القصائد الشعرية، وكانت سعة العيش والمكانة الاجتماعية لإسماعيل صبري قد جعلته يترفع على استخدام شعره للتكسب أو التملق، ومن ثم فمدائحه القليلة ورثائياته القليلة جاءت من قناعة وعاطفة صادقة، ولذلك كان تأثيرها قوياً، لأنه لم يعتمد على جمع أكبر قدر من الصفات للممدوح أو المرثى على طريقة القدماء.

وقد رثى إسماعيل صبري أصدقاءه وندرت مدائحه، على حين كثر شعره العزلي كثرة واضحة، لأن نشأته وهوايته الشعرية قد مكنته من ارتياد الغزل في وقت انغمس فيه الإحيائيون في أشعارهم الوطنية والاجتماعية والدينية بخاصة. ومن رثائياته قوله في رثاء (عبد الله فكري):

قد أسمعتْك الليالي من حوادثها ما فيه رشدُك لكن لست تعتبرُ
إن كنت ذا أُذنٍ ليست بواعية قل لي بعيشك ماذا تنفع العبرُ

ونلاحظ هنا الإفادة إذ يُضمن مراثيه الحكم والمواعظ وشكوى الزمن كالقدماء. وأيضاً حرص مع انفعاله الحزين للمرثى أن يُعدد صفاته بشكل إحيائي كقوله في رثاء (محمد عبده):

محمد دور العلم كانت أواهلا بفضلك ما بين الأنام زواهيا
محمد منْ للدين يحرس حوضه ويدرأ بين الناس عنه العواديا

ولعل أفضل مراثيه تلك التي رثى بها مصطفى كامل:

أداعي الأسى في مصر ويحك داعياً هددت القوى إذ قمت بالأمس ناعيا

ونلاحظ أن صبري قد شُغل بغرضين أساسيين في أشعاره هما الغزل

والرثاء، واستأثرا بأكثر منتوجه الشعري وهمـا غرضـان ارتفعـت معهمـا حـرارة العاطفة وصدق المشاعر ورقة الأحاسيس التي وصلت إلى حد التنازل عن الأنانيـة في الحب فهو لا يحتفل بالأثرة لمحبوبته، فهو يصف تأثيرها على الجميـع، ونـراه في قصيدة يطلب من المرأة الجميلة أن تشـمل محبيهـا بضوئهـا كمـا تشـمل الشـمس الكون بنورها ثم يصف حياء المرأة من كثرة المتطلعـين إليهـا مما قـد يعـزز البعـد الرمزي للمرأة الوطن:

لا تخافي شططاً من أنفسٍ   تعثرُ الصَبْوَةُ فيها بالحياء

وهو يتجاوز وصف القدماء الحسي ويكتفي بتسجيل أثر الجمال بدلاً من وصف دقائقه كقوله:

يا راحة القلب يا شغلَ الفؤاد صِلي   متيمـاً أنت في الحالين دُنْيـاهُ
زينيِ النديّ وسيلي في جـوانبـه   لطفاً يعم رعايا اللطف ريّاه
ريحانـةً أنتِ في صحـراء مـجدبـةٍ   مـن الرياحين حيّانا بها اللهُ

ولرهافة حسه فهو دائماً يصور نفسه في صـورة المعـذب بـالحب ولوعتـه وحرقته كقوله:

لهفي عليك قضيتَ العمر مُقتحماً   في الوصل ناراً وفي الهجران نيرانا

والنقاد يشبهون إسماعيل صبري بالبحـتري مـع فـارق التشـبيه لأنـه معـنيّ بالموسيقى الشعرية، ولذلك كتب صبري بعض الأغاني الوجدانيـة، وأشـاع فيهـا الرقة والأحاسيس التي رأيناها بعاطفة صادقة في رثائياته وغزلياته.

وعلى الرغم من ندرة الأشعار الوطنية عند إسماعيل صـبري إلاّ أنـه كـان وطنياً شجاعاً يحب وطنه ويكره الاستعمار، ويجـاهر بهـذه الكراهيـة، ولمـا دُعـي

لزيارة المندوب السامي البريطاني رفض وأصرّ على عدم الزيارة.

ويعد إسماعيل صبري استاذًا لحافظ وشوقي، وعلى الرغم من شهرة البارودي إلاّ أن إسماعيل صبري لم يجر في فلكه فلم نجد له معارضة للقدماء كالبارودي، وقد بدأ إسماعيل صبري مقلدًا، لكنه منذ عاد من فرنسا في شبابه ترك التقليد واكتفى بالاستفادة الإحيائية لبعض الشعراء كشعراء التصوف والبهاء زهير بخاصة. ويعد إسماعيل صبري خطوة أولى في سبيل تعميق الإحياء الذي نضج وبلغ غايته ومبتغاه عند شوقي وحافظ، لكننا لا نستطيع أن نضم إسماعيل صبري إلى المجموعة الإحيائية الأولى مع البارودي لأنه تميز بعدم التقليد والمعارضة، واكتفى بالإفادة ثم تميزت أشعاره بالابتعاد عن الوصف الحسي التسجيلي في الوقت الذي ارتفع فيه الصدق الفني ممثلاً في العاطفة القوية والمشاعر الفيّاضة التي تدفقت في غزلياته ورثائياته بخاصة بالإضافة إلى سهولة وسلاسة ألفاظه وصوره الشعرية المجردة أحياناً.

أحمد شوقي:

هو الرائد المعمق للبعث والإحياء، وهو أكثر الشعراء الكلاسيين استزراعاً لبذور التجديد، استطاع بموهبته الشعرية المتميزة أن يفرض سيطرته على عصره، وأن يكوّن جيلاً من متذوقي القصيدة العربية الكلاسية ظل ممتدًا بصلابة حتى مع محاولات التجديد والتحديث التي رادها شعراء المهجر والديوان وأبوللو ورواد قصيدة الشعر الحر.

تتلمذ شوقي على المرصفي فقرأ (الوسيلة الأدبية) ودرس (الكشكول) لبهاء الدين العاملي، وقرأ شعر البهاء زهير، واتصل بحفني ناصف.. ثم توسع في

القراءة والإعجاب بشعراء العصر العباسي لاسيما البحتري في موسيقاه، والمتنبي في حكمه وجرأة النواسي في التجديد، وهنا نشعر بتوحد مصدر ثقافته كثقافة البارودي وحافظ إبراهيم، إلاّ أن شوقي في المنفى اغتنى بثقافة تاريخية متميزة تجلت في قصائد تحدث فيها عن تاريخ مصر وتاريخ العرب وعظماء الإسلام فيما يشبه الملحمة، رفد شوقي تكوينه بثقافة فرنسية وافدة، فهو يستعير أسلوب لافونتين في القصة الشعرية، ويترجم قصيدة البحيرة للشاعر لامرتين، ويفيد من كورني في المسرح ويتأثر بشكسبير في مسرحية كليوبترا، فضلاً عن معرفة شوقي للغة التركية.

وتميز مصادر ثقافة شوقي قد ترجمها بتميزه الشعري عن أقران الإحياء كالبارودي وحافظ والرصافي وصبري والكاشف وعبد المطلب والجواهري وأحمد محرم.. وغيرهم، وإذا زدنا على تميزه الثقافي قدرته الشعرية الفائقة في إيجاد صور شعرية مبتكرة حتى لو كانت حسية ككل الإحيائيين، وخياله الشعري الوقاد. إن حساسيته للموسيقى الشعرية تؤهله لاختيار الوزن المناسب والمفردات المناسبة للموضوع الذي يتناوله وهذا أمر شابه فيه البحتري، وتميز فيه على أقرانه من الكلاسيين الذين غالباً ما فاتهم أمر الملاءمة بين موضوع النص وموسيقاه.

في قصيدته (أنس الوجود) نلاحظ هذه الصور الشعرية المتميزة التي تنم عن خيال شعري وتدل على شاعر متمكن من أدواته الشعرية.. قال:

أيها المنتحي بأسوان دارا	كالثريا تريد أن تنقضا
قف بتلك القصور في اليم غرقى	ممسكات بعضاً من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا	سابحات به و أبدين بضا
شاب من حولها الزمان وشابت	و شباب الفنون مازال غضا

وقد أجمع النقاد على تميز الصورة الشعرية وبكارتها عند شوقي على الرغم من استعانته بوسائل مادية محسوسة في بنائها سائر الكلاسيين .

ويأتي شوقي ليتميز على أقرانه بملاءمة موسيقاه الشعرية لموضوعاته،وحقق التوازن المقصود للجدلية الإبداعية (توافق الموضوع مع الفن)، ففي شعره للأطفال يختار الأوزان القصيرة الخفيفة .وفي أشعاره الوطنية يشعل الحماس بإيقاع مرتفع وألفاظ رنانة :

إذا عصف الحديد احمر أفق على جنباته واسود أفق
وللأوطان في كل دم كل حر يد سلفت ودين مستحق

وقال بعزة وكبرياء :

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا و لم يَهُنْ بيد التشتيت غالينا
لم تنزل الشمسُ ميزانا ولا صَعدتْ في مُلكها الضخم عرشاً مثل وادينا

وعندما يكتب النشيد يقدر بناءه المناسب من القصر والسرعة والإيقاع المرتفع :

أيها العُمّال أفنوا ال عمر كداً واكتسابا
أين أنتم من جدود خلّدوا هذا الترابا

فالأداء الموسيقي يختلف باختلاف الغاية والموضوع.. وحاول التجديد الحذر كقوله في (مصرع كليوبترا) "

بل حارس حاف من حرس القصر
معربد الخطو من نشوة النصر

وهو معني بالأوزان القصيرة ذات الإيقاع الراقص كقوله الغنائي في وصف جو القصر :

مال واحتجب وادعى الغضب
ليت هاجري يشرح السبب

وقال في (عنترة) :

يا نجد خذ بالزمام ورجّبْ
سر في ركاب الغمام ليشرب

وينطوي شعر شوقي المسرحي على تطوير جيد لموسيقى الشعر، فقد نوع القافية، وزاوج بين البحور الشعرية في الحوار، وهو مفجر لفكرة عدم الالتزام بإتمام تفعيلات البيت المعروفة مع كل متحاور، لأنه وزع التفعيلات على المتحاورين كما في (عنترة) وهي خطوة رائدة.

ومن حيث الأغراض الشعرية التزم شوقي بأغراض القدماء فمدح ورثى... وتغزل... ثم كتب الشعر الديني والوطني.. وتمددت هذه الأغراض مع فتراته الشعرية الثلاث.

في الفترة الأولى كانت شاعريته حبيسة القصر فمدح الخديوي والخلافة العثمانية وكان شاعراً غيرْيا -كما قال شوقي ضيف- وتغزل ووصف الخمر كمتطلبات تعبيرية ترصد الإقامة المترفة في القصر.. قال متغزلاً:

حمليني ما شئت في الحب إلاّ حادث الصب أو بلاء الفراق

أما خلال فترته الثانية في المنفى فقد توجه إلى الثقافة التاريخية التي دفعته إلى المعارضات بدافع الإعجاب وتحقيق الذات للارتفاع بنفسه فوق قهر النفي...

عاب كثير من النقاد هذه المقطوعة الشعرية بخاصة، ويبدو أنهم لم يقدروا مناسبتها وتعبيرها عن اللهو في القصر.

ثم إلى قصائده التاريخية التي حملت لنا طلائع توجهه الصحيح نحو مفهوم الوطنية، والذي زاد بحكم الشوق والحنين إلى مصر.

أما معارضاته للشعراء فلم تقف على حدود الإعجاب والإفادة كما فعل السابقون عليه والمعاصرون له وإنما كانت طموحات شوقي قد سخرت معارضاته لإثبات قدرته الشعرية التي لا تقل عن المتنبي والبحتري وأبي تمام وابن زيدون والبوصيري، فكانت معارضاته قد تفوقت على أصولها لاسيما في معارضته للبوصيري ثم معارضته للبحتري التي فرض فيها شوقي حضوره الشعري القوي الذي امتزج مداده بصدق تجربته الذاتية وبأخذه من مادة تراثية، ويقول د.ماهر حسن فهمي (بأن شوقياً لم يتأثر بالبحتري إلا قليلا... وهذا يعني أن شخصية شوقي في المعارضة قد وضحت وانتهت إلى الأصالة الفنية و الشعورية..، وهذا ما ميّز معارضات شوقي عن معارضات رفاقه الإحيائيين.)

وثقافته التاريخية في المنفى لم تقف به عند حدود المعارضات كرفاق الإحياء وإنما فتح بابا آخر للشعر التاريخي عندما كتب (كبار الحوادث في وادي النيل) ونظم مطولته (دول العرب وعظماء الإسلام) والتي تدل أيضاً على ثقافته الفرنسية حيث يرى بعض النقاد أنه دُفع بشاعريته وثقافته التاريخية لتقليد محاولة (فيكتور هوجو) في مطولته (أسطورة القرون). إلاّ أن شوقياً في المنفى قد استغنى عن (الغيرْية) وأصبحت شاعريته طليقة تتغنى بما تشاء وبما تقتنع به، وتعبر عن شوقه الحقيقي وحنينه المتزايد إلى وطنه:

ناب الحنين إليكم في خواطرنا   عن الدلال عليكم في أمانينا

وامتزج الحنين بالوطنية الصادقة نحو وطنه:

وطنـــي لـو شُغلتُ بالخلد عنه   نازعتني إليه في الخُلد نفسي

ثم يقول:

وأنا المحتفي بتاريخ مصر　　من يفي مجد قومه صان عرضا

ثم يتطور بوطنيته ليعبر عن حبه للعرب وللمسلمين وانفعاله بمآسيهم جميعاً:

قد قضى الله أن يؤلفنا الجر　　ح وأن نلتقي على أشجانه
كلما أنّ بالعراق جريح　　لمس الشرق جنبه في عمانه

وقال:

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم　　ونحن في الجرح والآلام إخوان

وفي الفترة الثالثة عندما عاد من المنفى التحم مع الجماهير، وعبر عن رغبتها في الحرية والاستقلال فكثر شعره الوطني كثرة غالبة، ولم يكتف بمصر، وإنما تجاوزها ليعبر عن نكبة دمشق ويحدثنا عن لبنان وليبيا.. وغيرها من الدول العربية، وتحولت مدائح القصر الأولى إلى مراثي للزعماء الوطنيين كمرثيته الشهيرة لسعد زغلول، والتي أصبحت -كما يقولون- نشيداً للبكاء على لسان كل عربي:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها　　وانحنى الشرق عليها فبكاها

وشوقي في هذا المجال كغيره من الإحيائيين الذين سخروا شاعريتهم للوطنية.

أما البعد الديني عند شوقي فتمدد في مراحله الشعرية الثلاث، فهو في المرحلة الأولى كان وسيلة الصلة الأساسية بالشعب عندما عزله القصر لتوجهاته الخاصة حتى أن بعض الباحثين رأوا أن إسلاميات شوقي في مرحلته الأولى كانت مقصودة لتلبية دعوة الخلافة العثمانية وتعزيز إقامة الجامعة الإسلامية ضرباً لطموحات الاحتلال الأوربي المتطلع للمنطقة العربية آنذاك.

وأشعار شوقي الدينية متميزة جدا بمستواها الفني المرتفع، وكان شوقي متميزاً عن أقرانه الكلاسيين في هذا الغرض الشعري التقليدي الذي حقق له شهرة وانتشاراً بين عامة الناس لاسيما عندما نظم نهج البردة والهمزية الشهيرة التي مطلعها:

ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء

ولم يكتف شوقي كإخوانه الكلاسيين بالمعارضة ومدح الرسول (ص) وإنما فتح في هذا الغض مجالات تميز بها لاسيما تناوله لقضايا المسلمين كموضوع الخلافة والوحدة الإسلامية، وقضية الحجاب والسفور التي أثيرت آنذاك ثم ناقش قضايا الفكر الإسلامي، ودافع عن اتهامات المستشرقين كقوله:

قالوا: غزوت ورُسْل الله ما بُعثوا   لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دمِ
جهل وتضليل أحلام وسفسطةٌ   فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وحتى في تناوله لأركان الإسلام قد تميز بزاوية الاختيار، وبالبعد الفكري للعبادات كقوله عن الحج:

لك الدين يا رب الحجيج جمعتهم   لبيت طهور الساح والعَرَصات
أرى الناس أصنافاً ومن كل بقعة   إليك انتهوا من غربة وشتات
تساووا فلا الانساب فيها تفاوتٌ   لديك و لا الأقدارُ مختلفاتِ
ويا رب هل تغني عن البعد حجةٌ   وفي العمر ما فيه من الهفوات؟

إذن فأحمد شوقي دار مع الإحيائيين في فلك الأغراض الشعرية التقليدية لكنه تميز بكيفية التناول وبالبعد العقلي والفكر وزوايا الاختيار المدعمة بتمكن موسيقي وصور شعرية مبتكرة جعلته متميزاً بين الكلاسيين، بل وجعلته رائداً لمعمقي البعد الإحيائي في الشعر العربي الحديث.

ثم زاد شوقي بمحاولات التجديد التي استزرعها وهي القصة الشعرية التي أفاد في مجالها من أسلوب لافونتين ونفذها مستفيداً بما في التراث لاسيما (كليلة ودمنة) فضلاً عن غايته الأخلاقية التي استمدت مدادها من أخلاقيات الإسلام وبعض قصصه.

ثم زاد شوقي في محاولات التجديد الموسيقي التي أشرنا أليها، وتوّج محاولات التجديد برصيده الرائع في المسرح الشعري عندما كتب (مصرع كليوبترا/ عنترة/ قمبيز/ الست هدى...) وسد بقدراته الشعرية ثغرة في أدبنا العربي على الرغم مما في المحاولة من عيوب فنية كثيرة.

لقد كان شوقي نموذجاً للكلاسيين المعمقين للبعد الإحيائي في شعرنا العربي الحديث. وسبق الشعراء المعاصرون له النقاد بالاعتراف بتميزه وتفوقه عندما بويع شوقي بإمارة الشعر العربي عن جدارة واستحقاق وكان أبرز الشعراء العرب وهو حافظ إبراهيم هو أول المبايعين له وسجّل ذلك بقصيدة جاء في صدرها:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مبايعاً وهذي وفودُ الشرق قد بايعت معي

حافظ إبراهيم ١٨٧٠ – ١٩٣٢ :

نشأ حافظ إبراهيم في أسرة متوسطة التصقت بعامة الشعب، فهو مختلف عن البارودي وصبري وشوقي، وتوفي أبوه وهو في الرابعة من عمره فانتقل إلى كفالة خاله الذي كان ضائق اليد، فعمل حافظ في مكاتب المحامين بطنطا، ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج منها في ١٨٩١ ، وانضم كضابط إلى أفراد حملة إلى السودان، وهناك ثار على قائد الحملة (اللورد كتشنر) فحوكم وأُحيل إلى

الاستيداع في سنة ١٩٠٠ .

وكان حافظ إبراهيم يخالط كبار المثقفين والساسة الوطنيين، وفي الوقت نفسه التصق بعامة الناس، وأفاد من هذين المصدرين، فتعرف إلى الشيخ محمد عبده الذي قدمه إلى مصطفى كامل وسعد زغلول وقاسم أمين... وغيرهم، فاشتعل حماسه الوطني الذي قوي في البداية، ثم صار حيادياً بعد إبعاده من الخدمة وإحالته المبكرة إلى المعاش ثم خفت لديه الحس الوطني بعد التحاقه بوظيفة مدنية في دار الكتب المصرية.

وكان لهذه النشأة بأطوارها تأثيرها المباشر على شعر حافظ إبراهيم، فالتصاقه بعامة الشعب ولّد اجتماعياته الشعرية التي سيطرت على منتوجه الشعري، وارتباطه بالساسة والوطنيين أشعل حماسه الوطني الذي ترجمه في أشعاره، وهذان الغرضان كان لهما السيطرة على منتوجه الشعري.

ففي أشعاره الوطنية بدأ حافظ بحماس شديد أدى به إلى الاستبعاد من الجيش وتحركت مشاعره ضد المحتل وظلمه واستنزافه لخيرات البلاد وسلبه الحريات.. قال:

إذا نطقتُ فقاعُ السجن متّكأ   و إن سكتُّ فإن النفسَ لم تطب
أيشتكي الفقر غادينا ورائحنا   ونحن نمشي على أرض من الذهب

وشارك الشعب ثوراته وأحزانه وآلامه وآماله وفي سنة ١٩٠٦ يصف حادثة دنشواي بقصيدة ملؤها السخرية، ويصف المحاكمة الصورية الظالمة بتهكم شديد وأسف بالغ فيقول:

ليت شعري أتلك "محكمة التفـ   ـتيش" عادت أم عهد (نيرون) عادا

كيف يحلو من القوي التشفي   من ضعيف ألقى إليه القيادا

وكان يحمس الشعب للثورة، ووجد في رثائه لمصطفى كامل متنفساً لتزكية الروح الوطنية فرثاه بقصيدة يصف توديع الشعب له:

تِسعون ألفاً حول نعشك خُشّعٌ   يمشون تحت لوائك السيّار
خطّوا بأدمعهم على وجه الثرى   للحزن أسطارًا على أسطار

وبعد عام قال في ذكرى مصطفى كامل:

قد مرّ عامٌ بنا والأمر يَحْزُنُنا   آنا و آونةً تنتابنا النِقَمُ
وللسياسة فينا في كل آونة   لونٌ جديد وعهد ليس يُحترم

ولكن حدة الوطنية خفّت عند حافظ منذ ١٩١١ عندما التحق بدار الكتب المصرية كرئيس للقسم الأدبي.. فخاف على الوظيفة بعد أن عانى قبل الحصول عليها، ولذلك لجأ إلى المهادنة، فهو يهجو (اللورد كرومر) من قبل ولكنه مع (السير مكماهون) المعتمد البريطاني يخاطبه بلهجة المهادنة فيقول:

أي (مكمهون) قدمْتَ بالـ   ـقصد الحميد وبالرعاية
أوضحْ لمصر الفرق ما   بينَ السيادة والحماية

وتوجه بوطنيته بوصف حبه لوطنه كقوله على لسان وطنه:

أنا تاجُ العلاء في مفرق الشر   ق و دُرّاتُــه فرائد عقدي
أي شيء في الغرب قد بهر النا   س جمالاً ولم يكن منه عندي
ورجالي لو أنصفوهم لسادوا   من كهولٍ ملء العيون ومُرْد

ولّما أحيل إلى المعاش قبيل مماته ١٩٣٢ تحرر من أغلال الوطنية وعاد إلى سابق عهده يهاجم الإنكليز ويهاجم "صدقي" رئيس الوزارة المسخر لأغراضهم

فيقول له:

ياآلة للقاسطين ودُمْيَةً   في قبضتيها النقضُ والإبرامُ

وكانت المشاركة الاجتماعية غاية عند حافظ إبراهيم فكتب قصائد كثيرة في هذا المجال وتحدث عن المشكلات الاجتماعية كالجمعيات الخيرية ومشروع الجامعة والطفل ورعايته وقضية المرأة والسفور وما أثير حول قدرة اللغة العربية على مجاراة التطور، وفي محاولاته كان صادقاً ومتحمساً برصيد نشأته المتواضعة، فقال يسخر من غلاء الأسعار:

أيها المصلحون ضاق بنا العيش   و لم تحسنوا عليهِ القياما

عزت السلعة الذليلة حتى   بات مسح الحذاء خطباً جُساما

وقال عن شقوة الطفل:

أنقذوا الطفل إن في شقوة الطفل شقاء لنا على كل حال

وفي دفاعه عن اللغة الفصحى قال:

وسعتُ كتابَ الله لفظاً وغايةً   وما ضقتُ عن آي به وعظاتِ

فكيف أضيقُ اليوم عن وصف آلةٍ   و تنسيق أسماء لمخترعاتِ

أنا البحر في أحشائه الدُر كامنٌ   فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

وقد احتجز المدح عدداً كبيراً من قصائده حتى بلغت المدائح سبعين قصيدة لشخصيات متباينة... وندر الغزل لأن حافظ بظروفه الاجتماعية لم يتهيأ للغزل، و لم يكتب إلاّ بضع قصائد مجاراة للشعراء.

وقد شارك حافظ الإحيائيين بمطولته العمرية، وأعاد حافظ إبراهيم للشعر السلاسة والبساطة في الأداء وعمق المعاني وإن لم تتغلغل في أعماق الفكر

وأعماق النفوس، و لم يتأمل الطبيعة كـأكثر الإحيـائيين. ورصيـد حـافظ إبراهيـم الشعري يضعه في مقدمة المعمقين للإحياء مع أحمد شوقي على الرغـم مـن ثقافـة حافظ إبراهيم المحدودة بالقياس مع شوقي والبارودي -مثلاً-.

وقد نجح حافظ في أن يتقرب بشعره لعامة الشعب ليؤدي مهمته كشاعر إحيـائي موهوب.

معروف الرصافي ١٨٧٥ - ١٩٤٤ :

نشأ معروف الرصافي في أسرة فقيرة لأب شرطي وأم تساعد الزوج علـى تسديد حاجات الأسرة، وكان (مقهى الرصافي) في بغداد هو الملجأ للتخفف مـن المعاناة التي استمرت معه، وفي المقهى اقترب من رجالات بغداد.

وأهـم مـا يميز شـعر الرصـافي الصـدق ورهافـة الحـس الـذي يتنـاول بـه موضوعاته الإنسانية فيرق شعره حتـى ليحـرك الوجـدان ويـتز الدمـوع بلوحاتـه الواصفة للفقر والبؤس والجوع لاسيما هذه الأرملـة المرضعـة الـتي مـات زوجهـا ومعها طفلتها الرضيعة تشكو البرد والجوع مع أمها:

تمشـي بأطمارها والبرد يلسـعها	كـأنـه عـقـرب شـالـت زُنـابـاهـا
حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفاً	كالغصن في الريح واصطكت ثناياها
تمشي وتحمل باليسرى وليدتـها	حملاً على الصدر مدعومـاً بيمنـاهـا

ثم يمضي إلى وصف الطفلة وجوعها وألمها:

يكاد ينقدّ قلبي حين أنـظـرهـا	تبكي وتفتح لي من جوعها فاها
كانت مصيبتها بالفقر واحدةً	و موت والدها باليتـم ثـنّـاهـا.

ويجسد الجوع والفقر في أكثر من قصيدة تستدر الدمع الحزين كقصيدة "أم اليتيم" التي يقترب فيها من محاولات المنفلوطي النثرية التي شبّعها ببعد رومانسي، إلاّ أن لقطات الرصافي هنا جاءت واقعية من قاع المجتمع وهو هنا يصف هذه المرأة، ويصف أحاسيسه وتوجعه لتوجعها في توحد إنساني رائع:

إذا بعثت لي أنةً عن توجع بعثت إليها أنةً عن ترحم
تقطّع في الليل الأنينَ كأنها تقطّع أحشائي بسيف مثلم

إلى أن يقول:

بكيتُ وما أدري أأبكي تضجرًا من القوم أم أبكي لشقوة مريم

وكان من الطبيعي أن تستثيره هذه اللوحات المعذبة التي ينتزعها من واقعه الملتصق بقاع المجتمع العراقي آنذاك، ويرى أن الأغنياء قد بنوا ثرواتهم من كد الفقراء:

أرى كلّ ذي فقر لدى كلّ ذي غني أجيرًا له مستخدماً في عقاره
و لم يُعطه إلاّ اليسير و إنما على كدّه قامت صروحُ يساره

وارتبط الفقر عنده بالبؤس والجوع والألم والظلم، ومن ثم كان توجهه إلى الأغنياء لا لاستدرار عطفهم، ولكن ليطرق رؤوسهم بكلمات موجعة، ولينبههم إلى دورهم الاجتماعي وواجبهم الديني إزاء الفقراء:

أيها الأغنياء كم قد ظلمتم نعمَ الله حيثُ ما إن رحمتم
سهر البائسون جوعاً ونمتم بهناء من بعد ما قد طعمتم
من طعام منوّع وشراب
كم بذلتم أموالكم في الملاهي وركبتم بها متون السفاهِ
وبخلتم منها بحق الإله أيها الموسرون بعض انتباهِ
أفتدرون أنكم في تباب

وهنا نشعر أن الرصافي وكأنه صاحب دعوة إنسانية يتمم أبعادها فيصف ويثير ويقدم الحلول، ولكنه ثائر حتى في هذا البعد الإنساني كما هو ثائر في شعره الوطني.

وكانت رثائيات الرصافي امتداداً لرهافة حسه وصدق شعوره، ولذلك اكتفى برثاء من انفعل وحزن لموتهم من رجالات الثقافة والوطنية.. لكنه لم يرث الحكام ومن يتعاون مع الاحتلال، هذا على الرغم من أن باباً خاصاً للرثاء في ديوانه به عشرات القصائد الرثائية لعل أفضلها رثاء جبران خليل جبران:

يبكي وألحان موسيقاه مشجية	تهفو بأفئدة منا و آذان
فقمت بين أناس حوله وقفوا	مستعبرين و كل نحوه ران
و كلهم وقفوا مستسلمين إلى	تنهدات و آهات و أرنان
حتى سألت عن الباكي وقصته	فقيل هذا هو الشعر يبكيه ابن جبران

ونلاحظ هنا زاوية الاختيار الفنية الدقيقة في الرثاء.. فهو لم يحص الصفات الحميدة للشاعر وإنما تحدث عن تأثير الشاعر على شعره وبشعره على الآخرين، ومن ثم كان للبكاء سببه المقنع.

وإذا كان الرصافي قد برع برقته الشاعرية في مجال الموضوعات الإنسانية فإنه قد جسد القضايا الاجتماعية والوطنية بالمصداقية نفسها وبالشجاعة التي عُرف بها تلك الشجاعة التي لا تعرف المهادنة أمام آلام وسلبيات قائمة أمام ناظريه في بغداد في كل حين وآن، فحدثنا -مثلاً- عن قضية المرأة وأهميتها في المجتمع حتى أنه جعل نهضة الشرق مرهونة بنهضة المرأة:

والشرق ليس بناهض إلاّ إذا	أدنى النساء من الرجال وقرّبا

وقد تناول قضية السفور ولكن بشكل منطقي يختلف عن ثورة الزهـاوي الحادة في هـذا المجـال..، وتحـدث عـن قضيـة الطـلاق وظلـم المـرأة مـن رجـال يستثمرون رخصـة الطـلاق بشـكل سـافر يخلـف وراءه لوحـات معذبـة لنسـاء مطلقات بائسات:

فظلت وهـي باكيـة تنـادي	بصوت منه ترتجف القلوب
لماذا يا لبيبُ صَرَمْتَ حبلي	و هـل أذنبت عندك يا لبيب

وبعد أن يرصد عذابات هذه المـرأة المطلقـة يوضـح الخطـورة الـتي وصـل إليها الرجال عندما يطلقون بدون سبب قوي.. حتى وهى وضعف حبل الزواج:

ألا قل في الطـلاق لمـوقـعيـه	بما في الشرع ليس له وجوبُ
غلوتم في ديـانـتكم غُلـوّاً	يضيق ببعضه الشرع الرحيب
أراد اللـه تيسـيراً و أنـتم	مـن التعسير عندكم ضـروب
وَهَى حبْلُ الزواج ورقّ حتى	يكـاد إذا نـفـخـتَ له يـذوبُ

أما إسهامات الرصافي في مجال الوطنية فلقد عززت الوجه الآخر للشـاعر فهو ليس رقيقاً هنا في موضوعاته الاجتماعيـة والسياسـية، وإنمـا يتـذرع بـالعنف والسخرية الواجبة لردع الساسـة المتواطئـين وللهجـوم علـى الاسـتعمار السـالب للحريات والمستنزف للثروات، ولذلـك يحمـل علـى السياسـيين العراقيـين وعلـى المحتلين الإنكليز الذين يتعاونون معهم ضد الشعب:

وكم عند الحكومة من رجال	تراهم سادة وهم العـبـيد
كلاب للأجانـب هم و لكن	على أبناء جلدتهم أسـود
وليس الإنكليز بمـنـقـذينـا	وإن كتبت لنا منهم عهود

وفي مجال آخر لم يكتف بالنقد والهجوم وإنما لجـأ إلى التعبـير عـن حـب

الوطن وسجل تمنياته لوطنه بالازدهار والحرية:

أخصب الله أرضه ولو أني   لست أرعى رياضه ومروجه
كل يوم بعزه أتمنى   جاعلاً ذكر عزه أهزوجه

وقد شارك بوطنياته ما كان يعتمل في قلوب وأفكار كل العرب آنذاك من توق للحرية ومقت للاستعمار وأعوانه، قال الرصافي:

إذا لم يعش حراً بموطنه الفتى   فَسَمّ الفتى ميتاً وموطنه قبرا
أحريتي إني اتخذتك قبلةً   أوجّه وجهي كل يوم لها عَشْرا

ونلاحظ أن الرصافي قد شُغل بالأغراض الشعرية نفسها التي ارتادها المعمقون للإحياء لاسيما الاجتماعيات والإنسانيات والوطنيات، وبلغ من التشابه مع حافظ إبراهيم في النشأة والتوجه الشعري حدًّا بعيدًا.

وأسهم الرصافي بشعره في تعميق الإحياء، وتسخير الأغراض التقليدية للتعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي والإنساني الذي لم يختلف في العراق عنه في مصر والشام، ومن مظاهر الإحياء عنده استخدامه للألفاظ السهلة ليقترب برسالته الإنسانية والسياسية إلى الشعب فيؤثر بشعره، وأيضاً اعتمد على التشبيهات الحسية لاسيما في وطنياته، وتأتي أشعاره الإنسانية لترتفع بمستوى الأداء الشعري، ولتعبر عن المستوى الفني الجيد الذي وصل إليه الرصافي لاسيما في درجة الصدق والعاطفة.. .

ومن مظاهر الإحياء أيضاً كتابته للقصائد المخمسة، والالتزام بالقافية والبناء التقليدي لعمود الشعر، ثم إنه ارتاد الموضوعات التاريخية كشوقي وحافظ وعمر أبو ريشة و لم يعمد إلى مجرد تسجيل التاريخ أو سرد أحداثه، وإنما جعل

من أحداث تاريخنا المشرق الصورة المناقضة للواقع العربي المتخلف آنذاك لإثبات المفارقة وقطف العظات والعبر.

وحاول الرصافي أن يطل على الموضوعات العلمية والآراء الفلسفية على طريقة الزهاوي لكن معالجته كانت أكثر جفافاً من الزهاوي ويبدو أنه ارتاد أرضاً ليست له فاكتفى بالتألق الشعري في الموضوعات الاجتماعية الإنسانية والوطنية، وبهما أسهم إسهاماً فعالاً في تعميق الإحياء بدرجة قد لا تقل عن حافظ إبراهيم، ومصدر أهمية الرصافي أنه كان بالعراق يتحرك على التوازي مع رواد الكلاسيية المصريين العرب الذين اجتذبتهم مصر لاسيما شعراء الشام.

المراجع :

١ – إبراهيم السعافين / مدرسة الإحياء والتراث/ دار الألسن.

٢ – أحمد هيكل /تطور الأدب الحديث في مصر/ دار المعارف.

٣– سالم الحمداني وفائق مصطفى /الأدب العربي الحديث/ الموصل بالعراق

٤ – شوقي ضيف /* محمود سامي البارودي/ دار المعارف .بمصر

* الأدب العربي المعاصر في مصر/ دار المعارف .بمصر/ط٨

* دراسات في الشعر العربي المعاصر/ دار المعارف .بمصر/ط٧

٥– طه وادي / الشعر والشعراء المجهولون/ دار قطري بن الفجاءة–الدوحة قطر.

٦– عبد الله سرور /خليل شيبوب رائد التجديد الشعري/ مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية .

٧– عمر الدسوقي /* محمود سامي البارودي/ دار المعارف

* في الأدب العربي الحديث/ دار المعارف

٨– محمد نجيب التلاوي /

* منظور اليهودية للشعر العربي المعاصر/ دار حراء .بمصر

* القصيدة التشكيلية في الشعر العربي/ دار الفكر الحديث .بمصر

٩– موريه .س /الشعر العربي الحديث/ دار الفكر العربي/ ترجمة سعد مصلوح وشفيع السيد.

١٠– يوسف عز الدين /التجديد في الشعر العربي الحديث/ دار البلاد/ جدة.

المبحث الثاني
النزعة الذاتية وملامح التجديد

-بواكير التجديد

- القصيدة الرومانسية والتنظير النقدي

- الشعر الوجداني

- الشعر المهجري



بواكير التجديد

قطعت فئة من شعراء العصر الحديث شوطاً بعيدًا في مجال التجديد. وكانت دعوى التجديد هذه نتيجة تأثر الشعراء بالثقافة الغربية. فقد كان لاتصال الأدباء والنقاد بالغرب -على حسناته- وجهة سيئة، إذ نشأ بين الشعراء طبقة تكاد تنقطع الصلة بينها وبين لغتها الأصلية وتراثها الأدبي، فلم تساهم مساهمة فعالة في حركة التجدد القومية التي امتاز بها عصرنا الحاضر، وإنما قام بهذه الحركة فريق آخر جُلّهم من الذين قرنوا دراستهم للآداب الغربية بتوفرهم على درس أدبهم القومي والمحافظة على أساليبه اللغوية. فالتجديد ليس تقليدًا أعمى للأمم الأخرى تضيع به الشخصية العربية، وهذا ما يستنكره جميل صدقي الزهاوي بقوله:

قلدتْ أهل الغرب في الشعر ناس فإذا الشعر أنفه مجدوعُ
ما درَوا أنّ الشعرَ في كل أرض هو مِنْ نفس أهلها منزوعُ

كان هذا الأسلوب جسراً بين القديم والجديد أخذ من كليهما بطرف واعتدال وروية، فتجنب مساوئ الفريقين. وأظهر خصائصه: البساطة والنصاعة في الديباجة، حتى تجده جميلاً تتناغم فيه الألفاظ وتتواءم في جرسها، وهو خال من التراكيب المعقدة الصعبة التي ينبو عنها الفهم والذوق. وقد التزم هؤلاء الشعراء القصيدة ذات الروي الواحد في كثير من قصائدهم ولكنهم حاولوا أن يخرجوا عنها فطرقوا المزدوجات والموشحات، فعددوا في القوافي و لم يحاولوا أن يخرجوا عن نطاق الأوزان المألوفة. أما صورهم ومعانيهم فلم تكن بدوية قديمة كما كان شأن أسلافهم، وإنما نزلوا إلى واقع عصرهم وصوروه واستقوا منه

صورهم ومعانيهم، وقلما نجدهم خرجوا على ذلك، وإذا فعلوه فإنما هو رواسب من ثقافتهم التي ما تزال ذات سلطان عليهم لم يستطيعوا استئصالها ومحوها، بل لعلهم كانوا يعتزون بها. وكانت ألفاظهم سهلة مألوفة الاستعمال فلم تبلغ حد الغرابة الغموض ولا حد الابتذال والعامية، بل ساروا في أقوم السبل واستعملوا ألطف العبارات وأجملها، فلا إسفاف ولا تعقيد، وإنما هي النصاعة في الديباجة والإحكام في النسج. وخير من يمثل هؤلاء شوقي وحافظ ومطران والرصافي وبشارة الخوري وأبو الفضل الوليد وشفيق جبري وبدوي الجبل وخير الدين الزركلي...

إنما التجديد نمو داخلي قائم على فهم أعمق وأوسع للحياة وللطبيعة، هو تطعيم التراث الأدبي للأمة بروح الحضارة الجديدة حتى ينمو نمواً سَوِيّاً.

وأهم خصائص هذا الأسلوب: السهولة التي تصل في بعض الأحيان إلى مرتبة الأساليب المبتذلة العامية، وكثيراً ما تجرح لغتهم صحة النحو واللغة، وقد آثر أغلبهم الخروج على شكل القصيدة العربية التقليدية فتفننن في الأوزان والقوافي، وكان بعض هذه المحاولات موفقاً جميلاً، على حين كان كثير منها مخفقاً.

أما صورهم فكانت في الغالب تقليداً لصور الرمزيين الغربيين كقولهم: الشهوة الحمراء، والثلوج الخرساء، والضوء البليل، والزورق السكران...

ثم كان من نتيجة تزود بعض الشعراء بالثقافة أن حاولوا ترسم خطا أدبائها في مدارسهم الأدبية فحاكوها في أشعارهم، وأخذنا نسمع ونقرأ من حين إلى آخر اسم مذهب واقعي وإبداعي ورمزي... غير أن ما يجدر الانتباه إليه هو أن هذه المدارس إنما

نشأت في الغرب نتيجة تطور جذري في الحياة والمدنية، فكانت أثراً لعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية مختلفة، ونحن اليوم قلما نستسيغ بعض هذه المذاهب الغربية الغريبة التي تغاير طبيعتنا ولا تنبع من ذاتنا.

ومما لا يمكن أن نغفل عنه أيضاً في مجال التجديد أنه كان للحركة النقدية الناشطة في مصر أثر كبير في تطوير المفاهيم الأدبية وزعزعة الأفكار المتوارثة، فعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وطه حسين وسواهم حملوا لواء التجديد في الأدب ولاسيما في الشعر وكان لجماعة (الديوان) فضل عميم في بث هذه الآراء النقدية الجريئة وذلك من خلال كتابات المازني والعقاد، ولاسيما ما ورد في كتابهما النقدي الرائد (الديوان) على صغر حجمه، وقد رفدت هذه الآراء جهود نقدية في الوقت نفسه في المهجر الأمريكي حيث طلع قطب جماعة "الرابطة القلمية" مخائيل نعيمة على الساحة الأدبية بكتابه النقدي الشهير (الغربال) سنة١٩٢١ أي بعد صدور نظيره الديوان بنحو سنه من الزمان.

وأغلب الظن أن الشعراء التقليديين أنفسهم قد اهتزوا في غمرة هذه الأجواء الجديد، فأخذوا يشعرون بتسارع نبض العصر وتعاظم موجة التحديث، فحاولوا أن يواكبوا تلك التحولات التي أخذت تجتاح الحياة الفكرية والأدبية وأن يتجاوبوا مع رياح التجديد التي كانت تهب بقوة على المشرق العربي، وقد تجلت هذه الرغبة في التغير نحو الجدة لدى أحمد شوقي في جانب من شعره الوطني والاجتماعي حين تحول في ظل تلك الظروف وتحت وطأة تلك الأحداث إلى الشعب يتغنى بآماله ويأسى على أحواله. وكانت قصائده الوطنية المصرية والقومية العربية، نموذجاً بارزاً لهذا الانعطاف في شعره وفي حياته.

وتجلت بواكير هذا التحول إثر عودة شوقي مـن منفـاه بـالأندلس، حـين اكتحلت عيناه بتراب وطنه بعد غربة مريرة قاربت نحو خمسة أعوام، شعر حلالها بالقيمة الحقيقية للوطن، فالوطن تاج على رؤوس المقيمين لا يراه سوى المغـتربين. في ذلك اليوم يوم العودة قال شوقي من فرط التأثر أبياتاً مفعمة بحب الوطن قلمـا عهدنا مثلها من قبل لديه:

ويا وطني، لقيتك بـعـد يأس   كـــأني قد لقيت بك الشبابا

أدير اليك قبل البيت وجهي   إذا فهت الشـهادة والمتـابـا

كذلك، ما لبث أن طلع على أمته العربية بقصائد تناولت أهم الأحـداث التي كانت تجتاح أقطار الوطن العربي الكبير. وكما خلّد أبو الطيب أمجاد سيف الدولة الحمداني ضد الروم، وكذلك تصدى أبو تمام الطائي لهـم مـن قبـل، خلـد شوقي بطولات الشهيد عمر المختار في شعاب الجبل الأخضر الليبيـة ضـد الغـزاة الطليان:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء   يستنهض الوادي صباح مساء

يا ويحهم نصبوا مناراً من دم   يوحي إلى جيل الـغد البغضاء

وقد حظيت الطلائع الوطنية في سورية إبان الاحتلال الفرنسـي لبلادهـم بأروع قصائد شوقي التي طارت بهـا الآفـاق ودوت علـى كـل لسـان في ربـوع الشام في غمار نضالهم العاثر. ومن إحى قصائده التي يقول في مطلعها:

سلام من صبا بردى أرقّ   ودمع لا يكفكف يا دمشق

ثم يقول من أبياته السائرة:

وللحريـة الحـمـراء بـاب   بـكـل يـد مـضـرجـة يـدق

على أن التجديد الملحوظ على الصعيد الفني إنما يبـدو في اقتحـام شـوقي مجالاً غير معهود في أدبنا العربي، وهو التأليف المسرحي. فقد سد ثغرة كبـيرة في

هذا الصدد بنظمه العديد مـن مسـرحياته الشـعرية المعروفـة: مصـرع كليوبـاترة، مجنون ليلى، عنترة...

أما حافظ إبراهيم نظير شوقي وعلم الشـعر المحـافظ بجزالـة لفظـه ورونـق ديباجته، فقد غمرته الرغبة أيضا في تجديد الشعر العربي، غير أن قريحته لم تسـعفه في أن يحدث في شعره تجديداً ذا شأن يشابه ما كان لدى شوقي، ويبدو أن النظر شيء والتطبيق شيء آخر. ومنذ القدم جأر أبو نواس بصيحات جريئة بل متطرفة بصدد القصيدة العربية، ولكنه لم يستطع أن يترجم ذلـك إلى نمـاذج يعتـد بهـا في هذا الشأن. حتى إن حافظ لضحالة ثقافته النقدية وقصور فهمه لجوهـر التجديـد وحقيقة التحديث عمد إلى نظم قصيدة استهلها بوصف القطار، ظناً منه أن هـذا الاستهلال البديل عن ذكر الناقة أو الراحلة يجعل منه شاعراً مجدداً.

ثم تابعت حركة التجديد مسيرتها الحثيثة متأثرة بنبض العصر المتسارع، ولكنه مع ذلك تجديد متئد لأن جذور النزعة السلفية كـانت عميقـة في النفـوس. ولهذا كانت استجابة الشعراء متفاوتـه تجـاه معطيـات التجديـد. وهكـذا، وتحـت وطأة المؤثرات المتعددة مضى بعض الشعراء إلى مدى أبعد حين طلعوا علـى المـلأ بقصيدة الشعر الحر أو الجديد التي كان من روادها شعراء العراق، مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، وأيضاً الشاعر المصري صلاح عبـد الصبور وشاعرة فلسطين فدوى طوقان وعدد وافر من شعراء سورية ولبنان مثـل نـزار القبـاني وأدونيـس وخليـل حـاوي... وهـؤلاء رفضـوا أو كـادوا القصيـدة العمودية بصرامة أوزانها ورتابـة قوافيهـا، ورأوا في كـل ذلـك وسـواه في شـكل القصيدة العمودية ومعمارها قيوداً وأصفاداً تحدّ من انطلاق الشاعر وحرية تعبـيره الفني، ومنافاته لطابع الحياة الجديدة ومتغيرات العصر الطارئة.

القصيدة الرومانسية
والتنظير النقدي

حين تتفتح الأزهار وتنضج العقول، يغدو من الطبيعي أن يوضع الإبداع في دائرة الضوء وأن تسلط عليه أشعة النقد. هذا ما كان في العصر العباسي عندما وازن الناقد الآمدي بين أبي تمام والبحتري، وقارن الجرجاني بين المتنبي وخصومه.. وهذا ماحدث بعد ذلك في عصرنا الحديث حين نشط الأدب ونشط معه النقد. ولعل الفارق بين الأمس واليوم أن النقد كان يعقب الإبداع بزمن يقصر أو يطول، على حين أن النقد الحديث يواكب الإبداع، بل يسبقه في بعض الأحيان. وهذا جلي فيما صدر من كتب ودراسات ومقالات في مجال النقد الأدبي، ولاسيما كتاب "الديوان" لعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، وكتاب "الغربال" ثم تأسيس جماعة "أبولو" الشعرية وتبنيها منطلقات نقدية أخرى جديدةعلى هذا الصعيد بمبادرة مخلصة من الشاعر أحمد زكي أبو شادي رائد الجماعة رئيس تحرير مجلة "أبولو".

ولأول مرة في العصر الحديث تحظى الساحة الأدبية بثلاثة نقاد أعلام في بداية عشرينيات القرن العشرين هم عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري. وأهميتهم تتجلى في خصائص عديدة مشتركة، فهم جميعاً شعراء مارسوا نظم القصائد وخبروا تجربة الإبداع، فكانوا ضمن فلك الشعر ونقده وليسوا مجرد منظرين من الخارج، أو بعيدين عن لب الموضوع. وهكذا نعم النقد الأدبي الحديث بهذا الكتاب الصغير الرائد "الديوان" الذي كانت له أصداء واسعة في الحياة الأدبية الحديثة.

أما مخائيل نعيمة الأديب المهجري فسرعان ما طلع على الملأ بكتابه الرائد أيضا وهو "الغربال"، ونعيمة أيضاً شاعر نظم العديد من القصائد كشأن جماعة الديوان، اجتمع معظمها في مجموعته الشعرية "همس الجفون" فكان غرباله رافداً غنياً للعقاد، برغم أن تأثيره في المشرق وفي مصر بوجه خاص لم يبلغ _لأسباب معلومة– تأثير الديوان.

وأما أحمد زكي أبو شادي فكان أيضا شاعراً صدرت له مجموعات شعرية متعددة، ووطن نفسه على أن يحمل لواء التجديد في مرحلة تالية في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين.

يضاف إلى ذلك كله أن هؤلاء النقاد الرواد كانوا جميعاً منفتحين على الآداب الغربية مطلعين بنسب مختلفة على أعلام النقد الأدبي في أوربا. إنهم جميعاً ألموا باللغة الإنكليزية أو أتقنوها، وترجم بعضهم جوانب من أدبها، وكأنهم بذلك نهلوا من مورد واحد وتفتحت أذهانهم على أمور مشتركة. وهكذا اجتمعوا جميعاً على الهدف الأول المنشود، وهو تجديد الشعر العربي وتخليصه من قيوده وعيوبه...

كان منطلق الجماعة الأولى، وهي أصحاب "الديوان" عنيفاً وهجومياً، إذ تصدوا بصراحة وجرأة لأشهر شاعر في عصره وهو أحمد شوقي، ولأكبر ناثر في ذلك الحين وهو مصطفى لطفي المنفلوطي. والحق أن اقتحام الساحة النقدية على هذا النحو تجاه هذين الجبارين لم يكن يستطيعه أحد إلاّ إذا كان نداً لهما من حيث المكانة الأدبية والقدرة النقدية، أي العقاد والمازني.

فقد تناول الناقدان شعر شوقي ونثر المنفلوطي في نقد نصي تطبيقي

محاولين إظهار قصور الرؤية الأدبيـة في أعمالهمـا، فتنـاولا مقـاطع نثريـة وقصـائد شعرية تنطوي على عيوب جمة وجدوها فلم ترضهـم، بـل أظهـروا مـا فيهـا مـن خلل أو إحالة أو ضحالة. وفي صدد الشعر الذي يهمنا في هذا المجال عمد العقـاد إلى إحدى قصائد شوقي فبين أنه لا يستمد تعبيره من قريحتـه وذاتـه، بـل يقتبسـه من محفوظه ومخزونه، ومعنى هذا أنه ليس بشاعر مبدع بـل هـو محتـذ مقلـد. وفي الوقت نفسه تناول قصيدة أخرى في الرثاء وعمد إلى تغيير مواقـع أبياتهـا، ليصـل إلى نتيجة مفادها أن شوقي يفتقد الرؤية الشمولية ويعنى بنظم البيت تلـو البيـت، ثم يرص مجموعة أبياته في قصيدة تراكمية واحدة، ولكنها مفككة في واقع الأمر، وتفتقر إلى مقومات الشعر الحقيقي وهو وحدة القصيدة.

ويقف العقاد من شوقي وقفة الناصح بـل المعلـم فيخاطبـه بقولـه: "اعلـم أيها الشاعر العظيم إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا مـن يعددهـا ويحصي أشكالها وألوانها. وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عـن الشـيء، مـاذا يشـبه وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلـة الحيـاة بـه... ولكـن التشبيه أن تطبع في وجدان سـامعك وفكـره صـورة واضحـة ممـا انطبـع في ذات نفسك.. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفـاذه إلى صميـم الأشـياء يمتاز الشاعر على سواه. ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفـوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نوراً"

و يمكن إجمال الأسس التي أقام نقاد الديوان قاعدتهم النقدية عليها فيما يلي:

١- التصـدي للشـعر التقليـدي ومهاجمـة المعـاني المعهـودة، والقوالـب التعبيريـة الجامدة.

٢- الشعر فكر وعاطفة، وليس مجـرد معـان وأفكـار، ولابـد مـن جـودة العبـارة

وحيوية التصوير.

٣- الشعر قيمة إنسانية وتعبير ذاتي وتجربة حية.

٤- القصيدة كيان عضوي متكامل ومتلاحم، وليست أجزاء متراكمة.

والمآخذ على جماعة الديوان أنهم أحسنوا التنظير ولكنهم، وهم الشعراء أيضاً، لم يقدموا في شعرهم البديل المنشود أو لم يستطيعوا ذلك. وهذه هي معضلة المفارقة بين الفكر والعمل، أو بين النظر والتطبيق.

كذلك أسرف العقاد والمازني في هجومهم على أدباء عصرهم، ولاسيما شوقي والمنفلوطي، فكان نقدهم قاسياً بل متجنياً ظالماً في بعض الأحيان. ومجمل القول أن النقد الديواني أفلح في الهدم دون أن يحقق من ذلك قدراً مقارباً في البناء. وحتى في مجال الهدم نفسه كان الأثر محدوداً والمردود ضئيلاً بالنسبة إلى شوقي والمنفلوطي لأنهما كانا من عمالقة الأدب الذين كان لهم من شهرتهم ورسوخ قدمهم درع واقية تجاه مثل تلك الهجمات.

على أن هذا لا يعني أن التأثير النقدي للديوان كان ضئيلاً، فالواقع أنه أحدث ما يشبه الزلزال في أوساط الأدباء ليس من اليسير تحديد مداه. فآراء العقاد والمازني وأفكارهما كانت تحدث صدى يكاد يكون دوياً في النفوس، وهما من هما منزلة وشهرة. ويروي بعض المطلعين أن أحمد شوقي نفسه كان يحسب ألف حساب حين يهم بنشر قصيدة جديدة له على الملأ، كما قيل انه كان يخشى النقد إلى درجة الارتعاد، فهو في جميع الأحوال ليس من الذين يقبلون التحدي أو يستطيعون التصدي. وإذا كان هذا شأن شوقي فما بالنا ممن كانوا أدنى منه في سلم الشاعرية.

كل ذلك يعني أن نقد الديوان لم يكن كلاماً يذهب مع الريح، أو صيحة في واد، بل كان أثره بعيداً قوياً وغير منظور، سرت ملامحه ومعطياته إلى قريحة كل مبدع، كما غدا قاعدة ركينة بعد ذلك لكل ناقد.

أما مخائيل نعيمة في كتابه النقدي "الغربال" فقد حرص إلى جانب نقده التطبيقي، على عقد فصل خاص عن مقاييس الأدب العامة، وحاجة البشر إلى الإفصاح عن مكنونات نفوسهم من أمل ورجاء وإيمان وإخفاق وشك وحب وكره وحزن وفرح وخوف وإطمئنان.

كذلك لابد للأدب من أن يلبي نزوع الإنسان إلى معرفة الحقائق ولهفته على إدراك ما يجوس في داخله من تطلع منذ أن وجد على وجه هذه الأرض.

ولا بد للأدب عند صاحب الغربال من أن ينطوي على الجمال، لأن روح الإنسان متعطشة أبداً لكل جميل، والجمال يتجلى في كثير من عناصر الوجود، وإذا ما اختلفت بعض الأذواق في مدى جمالية الشيء أو قبحه، وكانت الأمور في ذلك نسبية، فثمة حقيقة ثابته لا يختلف تجاهها ذوقان حين يواجهان القبح المطلق، أو الجمال المطلق، وما كان قريباً من ذلك أو غالباً على هذا الصعيد.

ويولي نعيمة في نقده عنصر الموسيقى اهتمامه أيضاً في قصيدة الشعر، لأن النفس ميالة بطبعها إلى الأصوات المتناغمة والألحان المنسجمة، فهي تهتز لقصف الرعد وقصف الريح، كما تأنس بخرير المياه وحفيف الأوراق، وتطرب لتغريد البلبل وصوت الناي...

وقد تلاقى نقد الديوان ونقد الغربال على جوهر الشعر وضرورة التجديد، ومهاجمة التصنع والعبارات الجاهزة وسائر الأمور الاتباعية المكرورة أو الشكلانية التي علقت بالشعر العربي وكادت تذهب برونقه وجماله. إن الشعر عاطفة وجمال وحسن أداء وابتكار وإبداع.. وكان من أبرز مظاهر هذا التلاقي على الهدف بين نقاد الديوان والغربال كثرة التحايا وشدة الترحيب التي صدرت عن مخائيل نعيمة فيما وراء البحار وأعرب بعد إطلاعه على آراء المازني والعقاد عن تفاؤله بمستقبل الأدب في مصر واستبشاره بازدهار الأدب العربي الحديث بعد أن كاد يغلبه اليأس. وفي مقابل ذلك، ونتيجة لهذا التقارب الفكري توج العقاد كتاب الغربال بمقدمة نقدية بقلمه، عرض خلالها ما ائتلف أو اختلف بينهما في هذا المجال. وكان ذلك خير دليل على ما بلغه النقد الأدبي في هذه المدة القصيرة من قوة ومضاء.

وحين تأسست جماعة أبولو الشعرية بعد نحو عقد من الزمان أو أكثر في القاهرة كانت الأرض ممهدة لمتابعة المسيرة النقدية بعد أن تبلور مفهوم الشعر عهدئذ لدى معظم المتأدبين. فقد ظهر جيل جديد من الشعراء في إثر شوقي وحافظ وجيلهما، ومعظمهم آثر التجمع تحت جناح أبولو. وكانت عضوية الجمعية مفتوحة للشعراء بوجه عام، وأيضاً لسائر الأدباء ومحبي الأدب في مصر وسائر البلدان العربية.

ومن أهم ما يميز جمعية أبولو أنها بفتح صدرها الرحيب على هذا النحو ضمت أكبر تجمع من الشعراء والأدباء في ذلك الحين. والأمر الآخر الذي امتازت به أيضاً مبادرتها إلى إصدار مجلة تنطق باسمها وتنشر رسالتها، وقد حملت اسمها نفسه أيضاً وهو مجلة "أبولو". وهي في واقع الأمر أول مجلة من نوعها في

الوطن العربي، إذ تخصصت في الشعر ونقده.

وقد استقطبت المجلة منذ صدور العدد الأول منها في سبتمبر ١٩٣٢ حتى احتجابها سنة ١٩٣٥ جمهرة من شعراء العصر وأدبائه ونقاده، أكثرهم من مصر وسائرهم من السودان والعراق وتونس والمهجر، ومنهم أحمد شوقي الذي اختير رئيساً للجمعية حين انعقد الاجتماع التأسيسي للجمعية في دارته كرمة ابن هانئ، وخليل مطران وعباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي وزكي مبارك وأحمد محرم وإبراهيم ناجي وحسن كامل الصيرفي وعلي محمود طه ومختار الوكيل وصالح جودت ومحمد الأسمر ومحمد عبد الغني حسن ومحمود حسن إسماعيل ومحمد عبد المعطي الهمشري ومحمود غنيم ومحمود أبو الوفا ومحمود عماد وعبد العزيز عتيق وعبد الحميد الديب وسيد قطب وعلي باكثير ومأمون الشناوي ومصطفى عبد اللطيف السحرتي وأبو القاسم الشابي، وعبد الله عبد الرحمن ومحمد أحمد المحجوب ومحمد مهدي الجواهري وايليا أبو ماضي وشفيق المعلوف ورياض المعلوف..

وقد علل أبو شادي إيثار هذه التسمية "أبولو" لمجلته برغبته أن تحمل دلالة عالمية، فهذا الاسم ابولو في الميتولوجيا الإغريقية يجسد ألوهية ربة الشمس والموسيقى والشعر. والتسمية نفسها تشير إلى أن الجمال هو عمدة الفن والشعر.

ومن الجلي، بعد النظر إلى طبيعة تشكيلة أعضاء الجمعية أنهم من مشارب مختلفة، ومتنوعون في اتجاهاتهم، ومختلفون في مفاهيمهم، فيهم المحافظ وفيهم المجدد. ومن الطبيعي في مثل هذه الحال من ضعف التجانس أن لا تنادي هذه الجمعية بمبادئ محددة، أو تضع نصب عينيه أسساً دقيقة في مجال الشعر

ونقده. فاكتفت بالخطوط العريضة والاتجاهات العامة، وقد عرضها رئيس تحرير المجلة ومؤسس الجمعية الدكتور زكي أبو شادي في العدد الأول وهي:

١- السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً.

٢- مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

٣- ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً أو مادياً.

وواضح من خلال هذه الأسس والمطالب أن جمعية ابولو لم تتكون على أساس مذهبي أو منطلق نقدي. ولعل أبو شادي فضل هذا المنحى العام كي يستطيع لم شمل الشعراء، وضماناً لالتفافهم حول المبادئ العامة المنشودة مثل "السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً..". ويبدو لنا أن أبو شادي كان في ذلك بعيد النظر، فالفروق الفردية والأمزجة الخاصة ولاسيما بين الشعراء وحملة القلم، هي أكبر من أن تنضوي تحت مذهب بعينه أو مدرسة بعينها. ولسنا ببعيدين عن مثلث جماعة "الديوان" حين دب الخلاف بينهم فخرج منهم عبد الرحمن شكري، وأصبح موضعاً لهجوم قاس من المازني الذي لقبه بصنم الألاعيب... وأبو شادي نفسه، وهو مؤسس جماعة أبولو لم يسلم من ألسنة الكثيرين، حتى قال بعضهم، إن الأطباء يعتبرونه أديباً، والأدباء يعتبرونه طبيباً. وكان هذا وسواه يحز في نفسه، حتى إنه نفض يده بعد طول جهاد من هذا العمل الطوعي والجهد الدؤوب وانطوى على نفسه بقدر كبير من الخيبة والمرارة.

وبوسعنا القول أخيراً إن فضل جماعة أبولو ومجلتها على الشعر والأدب وعلى الحياة الأدبية والنقدية كان فضلاً عميقاً، فقد خلقت هذه الجماعة، بريادة مؤسسها ونشاطه الجم، مناخاً طيباً في عالم الشعر والشعراء، وجعل التربة صالحة

لنمو الإبداع وتفتح المواهب كما حركت أبولو الجو الأدبي العام وزادته تفاعلاً ونشاطاً، وكانت ثمرة ذلك بارزة في تنامي الوعي الأدبي والفني لدى الناشئة والمتأدبين، وتعاظم مسيرة الشعر العربي الحديث. انه جهد طيب يضاف إلى الجهود النقدية السابقة، كما أنه حلقة مهمة ضمن حلقات أخرى لاحقه، آلت جميعاً إلى هذه النهضة الأدبية -الشعرية- النقدية التي ننعم بها اليوم في حياتنا الحاضرة.

ومجمل القول، إن (الديوان والغربال وأبولو) ما هي إلا لبنات وطيدة في صرح الأدب والنقد، أو حلقات كبرى ثلاث متآلفة متكاملة، آثرت رفع لواء التجديد في الشعر عاليا، وتداولت تباعاً حمل شعلة الإبداع والجمال.

الشعر الوجداني

الشعر صورة الوجدان، ومرآة النفس، وترجمان الشعور. ولا نعـرف لغـة أخرى غير العربية اشتق فيها لفظ الشعر من الشعر. فالشعر والشـعور مـن طبيعـة واحدة، أو أن الشعر هو فيض الشعور. والقول إن الأدب انعكاس ذاتـي لا يعـني أنه خبرة شخصية محدودة فحسب، إنه وإن انبعث عن ذات الإنسان فهو لايقـف عندها بـل يمتـد إلى سـائر النـاس. والأدب الرفيـع هـو مـا اتسـعت فيـه شـخصية الأديب، حتى تصبح مشاعره الخاصة مشاعر إنسانية عامة.

والشعر فرع زاك من دوحة الفنون الجميلة التي تضم الموسيقى والنحـت والتصوير... ، وسيلته الكلمة، وقوامه الجمال، وغايته الإمتاع. والأصل في الشعر أن يتغنى فيه الأنسـان مشـاعره وأحلامـه، وآلامـه وآمالـه، وهواجسـه وأوهامـه، ولهذا سمي بالشـعر الغنـائي. ومـن الطبيعـي أن يكـون هـذا الشـعر أقـدم الألـوان الشعرية الأخرى وأعرقها، لالتحامه الوثيق بذات الإنسان في فجر الوجود. ولعله أيضاً أشهر انماط الشعر الأخرى، مثل الشعر الملحمي والشعر المسرحي... ولعلنـا بعد ذلك ندرك دلالة المقولة الشهيرة القديمة "الشعر ديوان العرب" أي أنه صـورة لحياتهم وأحوالهم ومجتلى نزعاتهم ووجدانهم.

وكل شعر لاينطق عن الذات، ولاينبثق من النفـس، هـو كـلام مصنـوع وعبارات منظومة. لقد انحرف الشـعر العربـي عـن مسـاره القديـم خـلال عهـود مديدة من الانحطاط والضعف ونضوب القرائح، فصار وعاءً مبتذلاً لشؤون كثيرة في حياة الناس وحاجاتهم، كما غـدا أسـلوبه معرضـاً لمهـارات لغويـة وتلوينـات

شكلية أفرغته أو كادت من محتواه وصرفته عن غايته.

حين عاود العرب النهوض في العصر الحديث هالهم التردي الذي آل إليه، فعمدوا إلى استرجاع مجده، وبعث أصالته. وما البحوث النقدية والدراسات الأدبية في هذا الصدد إلاّ جهود مخلصة في سبيل وضع الشعر في مكانه الصحيح. هذا كان دأب العقاد والمازني في كتاب (الديوان) وشأن مخائيل نعيمة في كتاب (الغربال)، ثم شأن أبو شادي وجماعته في مجلة ابولو، ثم ما شابه ذلك من جهود جماعية وفردية ثرية، عادت على الشعر العربي الحديث بالخير العميم.

إن الشعر الوجداني أو الغنائي أو الذاتي تعبير حي عن مشاعر الإنسان من حب وكره، وذكرى وشوق، ولهفة وحنين، وسخط ورضى، وحقد وأسى، وإعجاب وازدراء، ويأس وأمل... وقوام ذلك كله هو الانفعال العاطفي، وتوهج الذات، وتوتر النفس. وقد يكون موضوع الشعر داخلياً نابعاً من داخل الإنسان، كما قد يكون خارجياً في غمار الحياة أو المجتمع أو الطبيعة... وهو في كل حال ينبغي أن يعبر به من خلال الانفعال بالموضوع والتفاعل معه. فتصوير مشهد ما في الطبيعة لا يكون شعراً إلاّ إذا انعكس هذا المشهد في نفس الشاعر وانفعل به أو أثار فيه إحساساً بالرضى أو الإعجاب، أو الانبهار أو الانبساط، وربما الألم والمرارة والأسى واليأس.. وإن لم يكن الشعر كذلك فهو كلام منظوم بارد لا يتعدى الرصد والتسجيل، أو النقل والنسخ، وشأنه حينئذ كشأن العدسة الفوتوغرافية الجامدة التي تفتقد الروح والحياة..

وقد تعاظمت دعوة النقاد في العصر الحديث إلى ضرورة صدور الشعراء عن ذواتهم، واتخذ الكثيرون من جماعة أبولو ما يمكن أن نعده شعاراً لهم، وهو

بيت شعري لأحدهم:

((يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان))

وفي رحاب هذا الوجدان طوّف الشعراء ما شاء لهم التطواف في آفاق لاتحد.

ثمة أمزجة بشرية هاشة باشة، مستبشرة متفائلة، وطبيعي أن يكون شعرها طافحاً بهذه المشاعر، مادام الصدق الفني رائد الشاعر. مثل هذا اللون الزاهي في الشعر نجده لدى الشاعر علي محمود [١] منذ عنوان ديوانه البهيج، أي "زهر وخمر". كما تنم قصائده في الداخل على مثل هذه الدلالة في عناوينها:"ليالي كليوباترة - ميلاد زهرة - حانة الشعراء -سارية الفجر - أغنية الحب - عاشقة- راقصة الحانة... ". ومن هذا القبيل قصيدة الجندول، وقصيدة أغنية الرياح الأربع... يقول في قصيدته "ليالي كليوباترة" التي تخيلها الشاعر راكبة زورقها على صفحة نهر النيل:

كليوباترة، أي حلم من لياليك الحسان
طاف بالموج فغنى. وتغنى الشاطئان
وهفا كل فؤاد ، وشدا كل لسان
هذه فاتنة الدنيا وحسناء الزمان

بعثت في زورق مستلهم من كل فن
مرح المجداف يختال بحواء تغني
يا حبيبي هذه ليلة حبي
آه لو شاركتني أفراح قلبي

---

[١] شاعر مصري، عرف بشعره الغنائي العاطفي وغزله الرقيق. يمتاز شعره بالعذوبة اللفظية والسلاسة التعبيرية، وحلاوة الموسيقى والايقاع من دواوينه الملاح التائه، زهر وخمر ، ليالي الملاح التائه، الشوق العائد...

إنها أبيات تجنح للمرح وتأنس بالدعة، وتستمرئ اللذة والمتعة، ومثل هذا الشعر نمط خاص قد يطرب ويعجب ويبهج، وطبيعي أن لانجد فيه ما يدعو إلى التأمل والتفكر وتحريك المخيلة لافتقاده سمة العمق. إنه شعر مفعم بالعذوبة، مسربل بالموسيقى، فيه رقة وسلاسة، كما ازداد جمالاً بتنويع القوافي التي انطوت كل منها على رنين محبب. ولعل مثل هذا الشعر البهيج يذكرنا ببعض شعر البحتري في الوصف، مثل وصفه بركة المتوكل ووصفه مقدم الربيع، من حيث قرب المأخذ وانبساط النفس وعذوبة اللفظ وحلاوة الإيقاع...

غير أن هذه القصيدة ما هي إلا نمط من أنماط، وهي كثيرة تبعاً لطبيعة كل شاعر، وعلى حسب تكوينه ومزاجه ورؤيته. فالبشر أصلاً متمايزون، ولكل منهم بصماته وسماته، وملامح وجهه ونبرات صوته، وليسوا كائنات متشابهة أو متماثلة كقطعان الخراف. فمنهم الهادئ الراضي ومنهم المتمرد الساخط، ومنهم السادر الحالم، ومنهم الملاحظ المتأمل... بل إن الشاعر نفسه قد ينطوي على حالة مغايرة تبعاً لما يعتري نفسه أو يتعاورها من المشاعر المضطرمة والعواطف المحتدمة. وبوسعنا أن نجد نغماً مختلفاً عما عهدناه لدى محمود طه نفسه حين يقول بقدر من الأسى الدفين، وذلك من قصيدته "الشوق العائد":

اهدئي يا نوازع الشوق في قلبي، فلن تملكي لماضٍ رجوعا
آه ، هيهات أن يعود ولو أفنيت عمري تحرقاً و ولوعا
عدت ياشوق لي ، وعادت لياليك ولكن وجدت قلبا صريعا
عدت يا شوق، فيم عدت ؟ ربيع العمر ولّى ، فهل تعيد الربيعا؟

وعلى صعيد آخر قد يصطبغ شعر الوجدان الذاتي بصبغة ثائرة متمردة، فالشاعر بطبيعته مرهف الحس يثيره الشر ويخنقه الظلم، وهو حين لا يملك القدرة

على التغيير فإن قريحته تتفجر بما يعتقد أنه الصحيح، وما ينبغي في رأيه أن يكون. ومثال ذلك في شعرنا الحديث قصيدة لأبي القاسم الشابي الذائعة يقول فيها:

إذا الشعب يوما اراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر
أبارك في الناس أهل الطموح و من يستلذ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحجر

هذه هي روح الشابي الثائرة التي تذكرنا بإرادة الحياة عند شوبنهاور بل وإرادة القوة عند الفيلسوف الآخر نيتشه، وإذا كان أغلب الظن أنها روح أصيلة فيه، لم يستمدها من غيره"[1]

ولون آخر من عالم الوجدان الرحيب الذي ينطوي عليه هذا الإنسان العجيب، وقفة شاعر تجاه فتاة أراد في سالف الأيام أن يتقرب منها لتكون رفيقة عمره، ولكنها دأبت على رده، وظلت في دارها والسنون تتوالى عليها، واليوم يخاطبها بكلام مؤثر . إنها صورة من صور حياة الناس العاطفية وما أكثرها يقول الشاعر عمر أبو ريشة :

أما الصبا فلقد مرت لياليه فابكيه يا عَفة الجلباب فابكيه
أبعدتِ قلبك عن ورد الهوى زمنا واليوم ورد الهوى غيضت سواقيه
بالأمس إن جئت أبدي ما أكابده لويت جيدك عما جئت أبديه
وما رثيت لدمع كنت أذرفه ولا عطفت على جرح أعانيه
و اليومَ جئتك لا صَبّاً ولا كلِفاً بل للجمال الذي يذوي أعزيه

إنه موضوع ذاتي قلما تناوله الشعراء قديماً على كثرة ما نظموا في الغزل.

[1] محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية ٩٧ ، دار نهضة مصر

ولكن أين نصنف هذا الموضوع، وما الغرض الذي ينتمي إليه، أهو الغزل أم الرثاء، ولعله الإثنان معاً، أو إنه صورة من صور الوجدان وكفى، إذ كثيراً ما يتأبى الشعر على التصنيف، ما دام هو نفسه أيضاً يستعصي على التعريف.

وكثير من الشعراء يستطيبون ظاهرة الاسترجاع على هذا النحو الذي صوره أبو ريشة، وغالباً ما يقرنون الماضي بالحاضر. والماضي لديهم هو الذكريات، والإنسان بطبيعته ينتشي بذكريات الماضي، ويحن إلى عالمها البهيج، حيث ترتسم حولها هالة زاهية تزيدها ألقاً وثراء. وقد عبر عن ذلك الشاعر السوري أنور العطار إذ قال:

نشوة الذكريات أفعل في الأنفس من نشوة ابنة العنقود

ومن المعهود تبعاً لذلك أن تكون مرحلة الطفولة أو الصبا أو الشباب هي الشطر الأبهى من حياة الإنسان، أو كما يتراءى له. ولذلك يدأب الشاعر على المقارنة بين ما كان عليه وما صار إليه، فهو حريص دوماً على إبراز عنصر التضاد بين الحالين. ويكاد يسري هذا الحكم على أكثر قصائد الغزل في الأدب العربي، قديمها وحديثها ولاسيما عند الشعراء العذريين، مثل مجنون ليلى وجميل بثينة، ومن بعدهما ابن زيدون وسواهم من الشعراء الغزلين.

يقول الشاعر الغنائي إبراهيم ناجي[1]، في قصيدة أسماها "الوداع":

هل رأى الحب نشاوى مثلنا	كم بنينا من خيال حولنا
و مشينا في طريق مقمر	تثب الفرحة فيه قبلنا
و تطلّعنا إلى أنجمه	فتهاوين وأصبحن لنا

---

[1] ديوانه "وراء الغمام" ٥٥ . وابراهيم ناجي شاعر عذب الأسلوب رقيق المشاعر. مارس الطب. عاش خلال ١٨٩٨ - ١٩٥٣ . وله ديوان "وراء الغمام"

وضحكنا ضحك طفلين معا   وعدونا فسبقنا ظلنا

أبيات قليلة مسربلة بإيقاع بحر الرمل المحبب، وإذا بحثنا عن طرافة معانيها لانكاد نحظى بطائل، ومتى كان المعنى أو المضمون عمدة في الشعر؟ وحق قول الجاحظ: "المعاني مطروحة على الطريق، وإنما الشأن في الألفاظ.."، وما أورده الشاعر ناجي في أبياته أشبه بثرثرة عاطفية، إلا أنها ثرثرة خفيفة محببة تحكى ما كان بين متحابين يحلمان بالمستقبل وهما يتنزهان تحت ضوء القمر ويتطلعان إلى النجوم التي تتدلى نحوهما. لقد طغى عليهما الفرح وغمرتهما السعادة فراحا يركضان في أحضان الطبيعة بخفة ورشاقة.. ألا ما أحلى صورته المبتكرة على قربها "وعدونا فسبقنا ظلنا". ومجمل القول : أنها قطعة شعرية، أو مقطوعة موسيقية، يلذ المرء أن يترنم بنغماتها، وأن يستعيد كلماتها...

والشعر بوجه عام في آداب الأمم يبدو متشحاً بالقتامة وتغلب عليه ملامح الأسى، وكثيراً ما يطفح بالمرارة وتلفه الكآبة. وقلما نجد أحداً، كما قال شاعرنا القديم "لا يشكو ولا يتعتّب..". ولعل مردّ ذلك في رأينا إلى إحساس الشاعر، وهو المرهف الحس، بوطأة التعارض بين الواقع والمثال فمن هذه المفارقة أو هذا التضاد يحدث التصادم، وتلتمع شرارة الإبداع. وعندئذ يستمرئ الشاعر أحزانه، ويأنس بآلامه، ويسعد بهمومه.. وهذه الصفات أو الظواهر هي قوام النزعة الرومانسية التي تبسط ظلالها القاتمة، وسحبها الداكنة على قصائد الشعراء الذين يبدون لنا أبداً وكأنهم المعذبون في الأرض. كانت الموضوعات الأثيرة لدى الرومانسيين هي ما يلائم نفوسهم المكتئبة ونظراتهم القاتمة، ففصل الخريف بأوراقه الصفراء الجافة كان أقرب إلى أمزجتهم السوداوية من فصل الربيع البهيج وأزهاره العطرة. والليل بظلامه الدامس وهدوئه وسحره أفضل لديهم من النهار

على إشراقه ووضوحه ونوره، كذلك كان حال الغروب لديهم وحال المساء..
ومن هذا القبيل قول الشاعر خليل مطران في قصيدة ذائعة له عنوانها "المساء":

والشمس في شفق يسيل نضاره	فوق العقيق على ذرا سوداء
مرت خلال غمامتين تحدراً	و تقطرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد	مزجت بآخر دمعة لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلا	فرأيت في المرآة كيف مسائي

وكما راق ابن الرومي قديماً مشهد غروب الشمس دون شروقه، فرآها وهي تودع الدنيا لتقضي نحبها، وأنها استلقت من عليائها متوسدة صفحة الأفق، وقد ألح عليها المرض واعتراها الشحوب وهي توشك أن تودع الدنيا... فقد طاب للشاعر حسن كامل الصيرفي[1] أن يتأمل تلك الشمس الغاربة، ويغلب على الظن أنه رأى فيها ما رآه قبله خليل مطران، إنها أيضاً مرآة حية لحياته الغاربة. وكان من الطبيعي، وضمن هذا الجو القاتم أن يؤثر الشاعر الصيرفي عنواناً مواتياً لحالته النفسية ولموضوعه الوصفي هو "جفاء الطبيعة[2]" :

الشمس تنزل في الغروب وقد تورّد خدها
لتقبل الأفق البعيد وقد تسعّر وجدها
تخفي الأسى خلف لنخيل
مثل ابتسامات العليل

في هذه "الألحان الضائعة" للشاعر نفسه، يصور فيها حاله، وكأنه هدف

[1] شاعر مصري مبدع، وباحث محقق، غلب على شعره الطابع الرومانسي الحزين، برع في تصوير هواجسه وآلامه وأحلامه. من دواوينه "الألحان الضائعة"، وصدر سنة ١٩٣٤، وديوان "الشروق" ومجموعات شعرية أخرى. ويمتاز شعره بعذوبة الايقاع وتنويع الأوزان والقوافي..

[2] ديوان الألحان الضائعة ٢٥

مرصود، أو بائس مقصود، إنه شعور حاد بالاضطهاد يستلذه الشاعر على نحو يقرب من المرض ، أو هو التلذذ بتعذيب الذات فيما يعرف (بالمازوكية):

أنا الروض، لكن أنكرتني جداوله
أنا الغصن ، لكن باعدتني بلابله
أنا الأفق لكن جانبتني اصائله

فهل لهذه الشكوى المريرة علاقة خفية بحياة الشاعر؟ قد يكون ذلك، ولكن شاعرنا لا يفصح عن نفسه ولا يشير إلى السبب من قريب أو من بعيد..

ثمةَ قصيدة للشاعر الدمشقي خير الدين الزركلي[1] عنوانها "على الشاطئ"، يقول فيها:

الخافقان عراهما الهم	قلبي وقلبك أيها اليم
وأرى الأيام تعبث بي	لا الحمد يثنيها ولا الذم
كم ثورة لك يا خضم بنا	ريعت لها أفلاكك الشم
ويثور بي قلب يمزقه	شعب تفرق ليس يلتم
يا يمّ خفف عنك، ليس لنا	إلا العناء، وهمّنا جمّ

ومع أن عنوان القصيدة "على الشاطئ" يشير إلى موضوع وصفي وأن موضوعه وصف الطبيعة، فإن مضمون الأبيات بعيد عن ذلك، إذ لانكاد نجد حجم البحر أو سعته ولا لونه، إذ اكتفى الشاعر بالتركيز على ثورانه أو خفقانه. وقد أفصح الشاعر بعد عدة أبيات عن أسباب همه حين أقام رابطة واشجة بين ثورته وثوران البحر، في وصف اندماجي تداخلت خلاله ملامح العنصرين عنصر

[1] شاعر دمشقي عاش خلال ١٨٩٣ -١٩٧٦ . امتاز بشعره الوجداني والقومي. ثم تحول عن نظم الشعر وانصرف إلى تأليف كتابه "الأعلام" في التراجم، وهو كتاب عمدة

الإنسان وعنصر البحر، بحيث لانكاد نستطيع تبيّن حدود كل منهما، أهو وصف للبحر، أو هو تعبير عن النفس. ومثل هذا الشعر معهود لدى الشعراء، ولاسيما الرومانسيين الذين يتخذون من مشاهد الطبيعة كالقمر والليل والطير منطلقاً لبث مشاعرهم.

ونحن واجدون في مثل هذا المنحى السائد في شعرنا الحديث بعض القصائد في أدبنا العربي القديم على قلة، مثل أشعار ابن زيدون وغزلياته، ووصف الجبل لابن خفاجة الأندلسي حيث تتجلى ظاهرة الاندماج العاطفي وعمق التصوير بأبهى ملامحها.

وفي غمار المحن والمآسي التي ألمت بالأمة والوطن اصطبغت المشاعر بالسواد، وغلبت السوداوية على الشعر والغناء والموسيقى. وفي مثل هذا المناخ الحزين يلوذ الشعراء بما يأتلف مع همهم ويتجاوب مع ألمهم، ومن هنا اطمأنوا إلى الليل وأنسوا به. وهذه الظاهرة السائدة في شعر الرومانسيين في الشرق والغرب معهودة أيضاً في شعرنا العربي القديم تناولها امرؤ القيس والنابغة الذبياني وكثيرون غيرهم بنجاح وبراعة. كما غلبت في عصرنا الحديث على جمهرة من الشعراء في المهجر وفي الوطن، وفي ذلك يقول أبو القاسم الشابي:

أيها الليل يا أبا البؤس والهول ويا هيكل الزمان الرهيب
يا ظلام الحياة يا لوعة الحزن ويا معزف التعيس الغريب
فيك تنمو زنابق الحلم العذب وتذوى لدى لهيب الخطوب

وهذه النغمات القاتمة تزداد بروزاً في طور اليفاعة والشباب، وهو طور التطلع والتحفز، وغالباً ما تكون الأحلام والآمال فوق طاقة المرء وأبعد منالاً من

قدراته، وعندئذ يخيل إليه أن في مصاحبة الآلام ومعايشة الأحزان مـا يحقـق ذاتـه.
نجد ذلك لدى الشاعر عمـر أبـو ريشـة في مسـتهل شـبابه حـين تـوّج مسـرحيته الشعرية التاريخية "ذي قار" بصورة تمثلـه وتحتهـا بيتـان مـن الشـعر. أمـا الصـورة فتظهره بالزي العربي السـالف أو الصحـراوي، دلالـة علـى اليـأس مـن الحـاضر، والعودة إلى الجذور، وأما البيتان فهما:

يا فؤادي، ألا تزال كئيبـاً	شاكياً باكياً على غير جدوى
لاتكن قاسياً، فإنك إن مُت	تركت الآلام من غيـر مـأوى

إنها مناجاة حزينة مريرة لقلبـه المعنّـى، إنـه يخشـى علـى هـذا القلـب أن يتفطر ويتمزق من فرط ما يتحمله من الآلام، لا إشفاقاً عليـه، بـل إعـزازاً لتلـك الآلام وإشفاقاً على تلك الأحزان التي سوف تغـدو مشـردة هائمـة علـى وجههـا بعد أن تفقد الملاذ والمأوى بموت هذا القلب... وهذه النبرة القاتمـة الكئيبـة تشـير بقوة إلى طغيان النزعة الرومانسـية علـى النفـوس المرهفـة. وإذا عرفنـا أن الشـاعر كـان يومئـذ واحـداً مـن جيلـة المحبـط في سـورية، بعـد أن وقعـت بـلاده فريسـة الاحتلال، وبعد أن آلت الثورة الكبرى على المستعمرين الفرنسيين إلى الإخفـاق، ثم ربطنا بين هذين البيتين وبين صورته بالزي البدوي، أدركنا الدافع لهذا المنحـى الوجداني الغامر. وهذا الشعر المغـرق في رومانسـيته لا يكـاد يختلـف مـن حيـث دوافعه وأسبابه عما وجدناه أيضا في شعر أبي القاسم الشابي المتمرد وشـعر خـير الدين الزركلي الثائر. وكلها دوافع وطنية ومعانـاة اجتماعيـة ولـدت في النفـوس الإحساس الحاد بالغبن والمرارة والقهر..

وحين تتضافر هذه العوامل الموئسـة في أحـوال الأمـة والوطـن، ثـم تبلـغ الأمور مدى أبعد من المعاناة تجاه ظـروف العيـش وقسـوة الواقـع تغـدو مواجهـة

الحياة ضرباً من الاستحالة والعبث، ولا يقوى عليها هذا الكائن الرقيق المرهف الحس، وعندئذ لا يجد أمامه سوى الهرب، الهرب من هذه الحياة، وطلب الموت. ومثل هذا من التطرف الشعوري والحدة العاطفية نجده على نطاق أوسع لدى شعراء المهجر الذين طوحت بهم الأقدار فيما وراء البحار، وباتوا غرقى في لجة الضياع. لقد وهت عزيمة المغترب بعد أن أضناه السعي والكدح، ولازمه البؤس والنحس، حتى رسخ في نفسه أن القدر إنما يعانده، والحياة تطارده، فإذا هو آخر الأمر يقر بهزيمته، ويستسلم إلى مصيره. يقول الشاعر حسني غراب[1] وهو واحد من هؤلاء التعساء في المهاجر القصية:

زورقي تائه ، وزادي قليل   وشراعي بالٍ، ونجمي خابي
كلما لاح لي بريق رجاء   أوصد اليأس دونه كل باب
إن في الموت راحة من عناء   و نجاة من حيرة واضطراب

وعلى هذا الوتر اليائس يعزف الشاعر الياس فرحات[1] ذلك الغريب المعنّى لحنه الجنائزي أيضا فيقول وكأنه يرثي نفسه قبل حين الوفاة، مختتما قصيدته وحياته معا:

خلقت شقياً وعشت شقيا   وأحسب أني أموت شقي

وحين يجد المرء عيشه عذاباً أليما، ويتراءى له الواقع جحيماً مقيما، تغدو لديه الحياة عبئاً ثقيلاً، والموت خلاصاً محتوماً.

---

[1] شاعر سوري هاجر من مدينة حمص إلى البرازيل، وانتمى في سان باولو إلى جماعة "العصبة الأندلسية" ولد في سنة ١٨٩٩ وتوفى ١٩٦٤

[1] الياس فرحات أحد كبار شعراء المهجر ولد سنة ١٨٩٣ وتوفي ١٩٧٧ . وهو من أعلام "العصبة الأندلسية" في البرازيل. برع في الزجل قبل تحوله إلى الشعر من دواوينه مطولة أحلام الراعي، رباعيات فرحات، الربيع، الخريف، الصيف.

إن نظرة شاملة إلى مجمل الأدب العربي الحديث شعره ونثره، ولاسيما خلال العقود الأولى من القرن العشرين، وما حفلت به من محن وأحداث، ترينا مدى طغيان النزعة الرومانسية على جانب كبير من القصائد والمقالات وسائر فنون القول، وبعضها استفحل في النفوس وبلغ حالة تقارب المرض. ومن الخطأ الظن أن هذه الرومانسية التي صبغت بقتامتها قوافي الشعر الحديث حيناً من الزمن، إنما سرت إلى أشعارنا وأغانينا من الغرب وأنها مستمدة من أعلام الأدب والشعر والموسيقى فيه إبّان الحقبة الرومانسية الأوربية. فمثل هذه النزعات إنما تنبع من الداخل ولا تستورد. وإذا كان لها من تأثير فهو لا يتعدى التجاوب النفسي بين الأدباء على تباعدهم واختلاف مشاربهم. ما من ريب في أن ما كتبه الأديب الألماني "غوته" في سيرة بطله العاشق "فرتر" قد صادف هوى في نفوس الشبان العرب المحبطين، وكذلك سائر الأعمال النثرية والشعرية المترجمة والمعربة لأدباء فرنسا وانكلترة مثل البؤساء لفكتور هوغو والبحيرة للامارتين الخ. فقد كان لها دور محرّض أغنى قراء الجيل بفيض من العواطف الزاخرة كان بحاجة إلى مثلها لتغذية روحه المضناة. إن الرومانسية حالة تنبثق في كل نفس وفي كل أدب، وليست بأي حال مذهباً كسائر المذاهب.

وهكذا لقيت كتابات المنفلوطي وجبران وأشعار الشابي وخليل مطران وفوزي المعلوف والزركلي والشرنوبي والهمشري... رواجاً واسعاً بين الناشئة والشبان. وخير ما يدل على ذلك شيوع العناوين القاتمة في أسماء القصائد والدواوين الشعرية والمجموعات النثرية. فإلى جانب "العبرات" للمنفلوطي، و"الأرواح المتمردة" لجبران، تواجهنا دواوين شعرية جمة ، من هذا القبيل: أزهار الخريف لعبد الرحمن شكري، والألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفي، والملاح

التائه لعلي محمود طه، ومن وراء الغمام لإبراهيم ناجي، والزورق الحالم لمختار الوكيل، وأحلام النخيل لعبد العزيز عتيق، والشاطئ المجهول لسيد قطب، والأنفاس المحترقة لمحمود أبو الوفا، والهواجس للصافي النجفي، وعبرات الغريب لمحمد الهاشمي...

وإلى جانب هذه المجموعات الشعرية جملة دواوين أخرى كثيرة لشعراء المهجر آثروا لها تسميات مقاربة، مثل همس الجفون لمخائيل نعيمة، وعلى بساط الريح لفوزي المعلوف، وأحلام الراعي لالياس فرحات، والأوتار المتقطعة لرياض معلوف، والأرواح الحائرة لنسيب عريضة، وأغاني الليل لشكر الله الجر...

على أن المد الرومانسي الذي طغى على وجدان معظم الشعراء العرب خلال النصف الأول من القرن العشرين، قد أخذ بالانحسار يوماً بعد يوم عن الشعر العربي الحديث، ليفسح المجال لقدر أكبر من الواقعية، ولمزيد من الرؤى النافذة.

إن النزعة الرومانسية، بما لها وما عليها، قد أكسبت الوجدان العربي مزيداً من العمق والثراء، وأمدت الشعر العربي بفيض من المشاعر والعواطف والأخيلة، وبذلك أعادت إليه الشعرية التي افتقدها منذ زمن بعيد.

مصادر البحث

أحمد بسام الساعي	حركة الشعر الحديث	دمشق ١٩٧٧
أنيس الخوري المقدسي	الاتجاهات الأدبية	بيروت ١٩٦٠
عز الدين إسماعيل	الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره	القاهرة ١٩٦٧
جميل صليبا	الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام	القاهرة ١٩٥٨
سامي الكيالي	الأدب العربي المعاصر في سورية	القاهرة ١٩٦٨
شوقي ضيف	دراسات في الشعر العربي المعاصر	القاهرة ١٩٥٦
عباس محمود العقاد	شعراء مصر وبيئاتهم	القاهرة ١٩٦٥
عباس محمود العقاد	الديوان	القاهرة ١٩٥١
عبد العزيز الدسوقي	جماعة أبولو	القاهرة ١٩٦٠
عبد المحسن طه بدر	حول الأديب والواقع	القاهرة ١٩٧١
عمر الدقّاق	الاتجاه القومي في الشعر المعاصر	القاهرة ١٩٦١
عمر الدقّاق	فنون الأدب المعاصر في سورية	حلب ١٩٧١
عيسى بلاطة	الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث	بيروت ١٩٦٠
غالي شكري	شعرنا الحديث إلى أين	القاهرة ١٩٦٧
ماهر حسن فهمي	تطور الشعر الحديث في مصر	القاهرة ١٩٥٧
محمد غبيمي هلال	الرومانتيكية	القاهرة ؟
محمد مندور	الشعر المصري بعد شوقي ١-٢-٣	القاهرة ١٩٥٥
محمد مندور	في الميزان الجديد	القاهرة ١٩٤٤
محي الدين صبحي	دراسات تحليلية في الشعر المعاصر	دمشق ١٩٧٢

ميخائيل نعيمة	الغربال	بيروت ١٩٦٩
نعيم اليافي	الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث	القاهرة ١٩٦٧
يوسف عز الدين	في الأدب الحديث	القاهرة ١٩٧٣

الشعر المهجري
اتجاهاته – أغراضه – سماته

للبيئة والعصر تأثير قوي في الأدب ، يبرز في مضمونه وشكله وقد نزح المهاجرون إلى أمريكا ، وعاشوا في بيئة تختلف عن أوطانهم ... في السكان والطبيعة والحياة ... فكان لا بد لأدبهم من التأثر بهذه البيئة الجديدة. على أن هذا التأثر لم يكن ليغير وجه الأدب كله ، فيطمس معالم الماضي الأصيل .

لقد أنتج أدباء المهجر أدباً جميلاً فيه نسغ التجديد والتطور ، فأثمر أغراضاً أدبية جديدة وصُوراً طريفة ، وأزهر أساليب أدبية لطيفة حلوة .

لقد كانت طبيعة الحياة التي عاش فيها المهاجرون تصرفهم عن كثير من أغراض الأدب التقليدية التي لا تملك أسباباً لوجودها في تلك البيئة . فانحسر المديح والهجاء من أدبهم ، واتجهوا إلى أغراض أدبية تستمد عناصر الحياة من تلك البيئة الجديدة ، فتتلاءم مع روحها وتعبر عن حياة المهاجر الجديدة . وكان في طليعة هذه الأغراض ، وألصقها بحياة المهجريين ونفوسهم شعر الشوق والحنين .

فقد نزح المهاجرون يحملون ذكريات الصبا وألفة الأوطان ، حتى إذا حلوا المهاجر غرقوا في وحشة الغربة ومتاعب الحياة ، فلم يجدوا على البعد غير الذكريات يبددون بها الوحشة ، والحنين ، إلى مرابع الشباب يهربون به من واقعهم القاسي المرير .

كان كل شيء يذكر المهاجر بوطنه ، هذا فوزي معلوف يتذكر الهجرة وعواملها فتشب نار الحنين إلى الوطن ، وذاك يوسف أسعد غانم لا ينكر على المهجر كرمه وضيافته إذ يتذكر حياته فيه ، ولكن الوطن الحبيب أكرم وأغلى على فقره وبعده ، وكان ندرة حداد[1] لا يسلو وطنه ولا تغيب صورته عن أفق خاطره ، فيقول :

كلمّا كنتُ سَائـراً في البراري بيـنَ صـف الـورودِ والأزهـارِ
خلت أني في حمصَ وسطَ الدار أو أمـام المـروجِ فـي العبَّـار
موطـن الشيـح عنده والآسِ
هكذا كلما سُـرِرت بأمـرِ لاحَ في الحال رسم حمص لفكري
فتمنيت أن أرى في العمرِ تـربـةً أشتهـي تكـونُ لقبـري
عند لفظي الأخير من أنفاسي

ألا ما أعذب الأمنية وأمرَّها .

والحنين يرافقه الشوق إلى الأهل الذين خلفهم المهاجرون في الوطن والشوق إلى الأمِّ لا تخمد وقدته .

وينظر الشاعر القروي إلى القمر فيناجيه مستفسراً عن أمه الصابرة في الوطن :

فإن شِمت أميَ عند المغيب تُوجه للبحر عني السؤالا
تـؤم الموانيَ بعـديَ تبغـي بمَدمعها - لا بهن- اغتسالا
وتنظـرُ عني تـلك الرمـال فتبكي وتلثمُ عني الرمالا
فقبِّـل بنـورك ذاك الجبيـنَ ليـزداد نورُك منه جـلالا

[1] أديب سوري من حمص ، هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٨٩٧ ، واشتغل في التجارة توفي عام ١٩٥١ له ديوان شعر بعنوان (أوراق الخريف) .

حب الإنسان :

وقد عاش المهاجرون مع أجناس شتى من البشر ، وشهدوا مأساة عذاب الانسان ، وكان كثير منهم أبطالا في تمثيل هذه المأساة ، فتهيأت نفوسهم التي ملئت بروحانية الشرق إلى دعوة حب الإنسان . وقد فتح نسيب عريضة قلبه للإنسان طَوال حياته ، ومدّ إيليا أبو ماضي يده لأخيه داعياً إياه إلى الوئام ونبذ التكبر :

ياأخي لا تمل بوجهك عني	ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
ولقلبي كما لقلبك أحلام	حِسان ، فإنه غير جَلمد

وكان إيليا أبو ماضي يجد السعادة في حب الانسان فيقول :

يارفيقي أنا لولا أنت ما وقّعت لحنا
كنتَ في سرّي لمّا كنتُ وحدي أتغنى
هذه أصداءُ روحي فلتكن روحُك أذنا
يارفيقي أنت إن راعيت فجري صار أسنى
وإذا طفتَ بكرمي زدتَه خِصباً وأمنا

نزعة التأمل :

التأمل من الأغراض أو الموضوعات التي امتاز بها أدباء المهجر ، سواء في شعرهم ونثرهم . وأشهر من برع في هذا الشعر جبران خليل جبران في مطولته "المواكب " ومخائيل نعيمة في قصيدته " النهر المتجمد" وإيليا أبو ماضي في مطولته " الطلاسم " وإلياس فرحات في مطولته " أحلام الراعي " ونسيب عريضة في قصيدته " يا نفس " وفوزي معلوف في مطولته الخيالية " على بساط

الريح " وشفيق معلوف في ملحمته الأسطورية " عبقر " وقصيدة " على طريق إرم" لنسيب عريضة "...

لقد أطلق المهجريون لفكرهم العنان بعد أن اكتووا بنار الغربة ورأوا الحياة في الربوع الأمريكية القصية على حقيقتها ، فانكفؤوا على نفوسهم يتأملون كنهها ويسبرون غورها ، كما تأملوا في الحياة يحللون طبيعتها ويفكرون في موقع الإنسان .... ومصيره خلالها ... ومن القصائد الذائعة في هذا الصدد (الطلاسم) لإيليا أبو ماضي ، وهي مقاطع متنوعة من حيث مضمونها وقوافيها ، تتوالى عارضة تساؤلات وحالات ورؤى في الكون والحياة تصطدم جميعاً بالعدمية والخواء ، وترتد إلى نقطة البدء ، حيث الجواب الحاسم دائماً: لست أدري ....

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقاً فمشيت
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ، كيف أبصرت طريقي؟ لست أدري

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجـــود
هل أنا حر طليق أم أسيرٌ في قيــود
أتمنى أنني أدري ولكن .... لست أدري

وأغلب الظن أن قصيدة الفيلسوف الإسلامي القديم ابن سينا في النفس قد راقت الشاعر المهجري الحديث نسيب عريضة ولقيت هوى في نفسه ، فطاب له أن يطلق العنان لأفكاره حول الروح والنفس والمصير ... وذلك في أسلوب

رامز عذب :

يانفس مالك والانين والأنين	تتأملين وتؤلمين
عذبتِ قلبيَ بالحنين	وكتمته ما تقصدين
يانفس مالك في اضطراب	كفريسة بين الذئاب
هلاّ رجعتِ إلى الصواب	وبَدَلتِ رَيْبَكِ باليقين
أو ما لحزنك من بَراح	حتى ولو أزف الصباح
ياليت سركِ لي مباح	لأعي صدى ما قد تعين

ما كان البعد ليقطع صلة المهاجر بأمته ووطنه ، فإذا كان البعد قد حرم المغتربين أن يشاركوا عملياً في نضال أمتهم وكفاحها للتحرر فإن أدبهم قد قام بالواجب القومي خير قيام ، فعبَّر تعبيراً عن قضايا تحرر أمتهم ، فطربوا لانتصاراتها ، وحزنوا لنكباتها ، فالشاعر زكي قنصل تهزه أنباء النكبة فيْئن ويشكو ، ولكن الأسى لا يطغى على ثقته بأمته المجيدة ، فسرعان ما انتفض أملا بالمستقبل مستقبل أمته العربية ، والأديب يوسف أسعد غنام ينادي من دنيا الغربة (خذوا الدنيا الغربية أرضاً وبحراً وسماء وأعطوني خيمة عربية أنصبها على روابي وطني لبنان ... على ضفاف بردى على شواطئ الرافدين ... في أرباض عمان...) .

وكانت هذه الروح القومية تحملهم على دعوة أبناء وطنهم إلى الاتحاد الوطني ونبذ الخلاف الطائفي الذي يثيره الاستعمار ، ويستغله لتحقيق أغراضه الدنئية . فيقول فرحات :

فيتم التقاطُع والأوطانُ تجمعنا	قم نغسلِ القلبَ مما فيه من وضر

وقد بدت الروح القومية أقوى ما تكون لدى أدباء المهجر الجنوبي ، في

حين كانت النزعة التأملية هي الغالبة على أدب الشماليين ، وكان الشاعر القروي والياس فرحات والياس قنصل وزكي قنصل وجورج صيدح ، بالإضافة إلى أبو الفضل الوليد الشعراء المحلين في شعرهم القومي .

النزعة الواقعية :

كانت حياة المهاجرين كلها نشاطاً ودأباً ، وكانت الحضارة تستوي صروحها بسرعة بجهد العامل المجد والفلاح النشيط.... يقدمون الخير الوفْير ، وينالون منه القسط القليل ، ولطالما غُبِنَ عمل المهاجرين بالاستغلال ، وقد وصف الأدباء المهاجرون ألوان هذا النشاط المستغَل ، فقال زكي قنصل يصف (البنّاء) :

يبني القصورَ وكوخه خرِبُ ... ساءت حياة كلها تَعَبُ
جلبابه رُقعٌ تألفَّها ... غرضُ وباعد بينها نَسَبُ
عرَقُ الجهاد يزينُ جبهته ... تاجاً علَتْه هالةٌ عَجَبُ
يا غائصاً في الطين لانصَبٌ ... يوهي عزيمتَه ولا وَصَبُ
ما أنت أول كادحٍ عثرتْ ... آماله وكبا بهِ الدَأبُ

وقال قيصر سليم خوري[٢] يصف الفلاح :

يهنيك فلْكَ يافلاحُ تكسبُهُ
في حَلبَة الجِدّ لا في حَمْأةِ الكَذِبِ
يكاد زرعك ممابتَّ تنزفه
من ماءِ جَهدكَ يستغني عن السُحُبِ

[٢] من شعراء المهجر الجنوبي في البرزيل ويعرف بالشاعر (المدني) وهو أخ لرشيد سليم الخوري الشاعر (القروي).

للـــه كفّك والمحـــــــــــــــــراث كمْ لهمــا
دَيْنٌ على الناس لن يوفى مدى الحِقَبِ
لم يمرحوا شعباً أو يشبعوا مـــــرحـــــــــاً
لولا الــذي بــك من فقرٍ ومن نَصَبِ

الرحلات الخيالية :

وكان الخيال متصلاً بنزعة التأمل لدى أدباء المهجر ، فيحلق في عوالم بعيدة يستشف من أبعادها واقع المجتمع الذي يعيشون فيه ، وينظمون مطولات شعرية لم يعرف الأدب لها مثيلاً إلا في النثر كرسالة الغفران للمعري ورسالة التوابع والزوابع لابن شُهَيد .

ومن مشهور شعر المهجر ملحمة (على بساط الريح) لفوزي المعلوف ، فقد ركب الشاعر ذات مرة الطيارة ، وجالت في فكره ونفسه خواطر وصور ومشاعر كثيرة صبَّها الشاعر في مجموعة من القصائد " عميقة المغزى مرتبطة بفكرة واحدة وشعور واحد يغلب عليها التأمل في الكون ، فنرى روح الشاعر الحالمة متنبهة لأجمل مظاهر الطبيعة وأعمق العواطف الحية ، كل ذلك في شعر غنائي جلي " وهي مؤلفة من أربعة عشر نشيداً بصف الشاعر في النشيد الأول "مملكة الشاعر " حيث يبلغ أعالي السماء :

في عُبابِ الفضاء فوق غيومِه	فـــوق نســــره ونجمتـــــه
حيثُ بثَّ الهـوى بثغر نسيمـه	كــَّل عطـــرهْ – ورقـتـهْ
موطن الشاعر المحلق منذ البد	ء لكن بروحه لا بجسمـــه
أنزلته فيـــه عـــروس قوافيـــه	بعيـداً عن الوجود وظلمه

ثم يصف " روح الشعراء " في النشيد الثاني :

ما احمرارُ الأصيل غير لهيبٍ   شـــعَّ مـــن قلبـه على شفتيـــهِ
ما ندى الفجرِ غير لؤلؤ دمــع   رشفته الأزهار مـن مِحجريــهِ
وبريــقُ النجــومِ غيـرُ شظايـا   كأسِ حبٍّ تحطمـتْ في يديـــهِ

وأخيراً يصف " حفنة التراب " التي هي الإنسان في النشيد العاشر :

ليته عاد للثرى مثلمـــا جــــا   ء نقيـــاً بنفســـــه وإهــــابِـهْ
جاء والحسن والرواُء رفيقـــا   ه ، وثـــوبُ العفـاف كل ثيابِـهْ
وتولى يقوده الإثــــم والــــدا   ءُ إلى القبرِ في ربيــع شبابِــهْ
هو يحيــا للشر، فالشرُّ يحيــا   أبـــداً حيـــث حلّ شـؤم ركابهْ

وهناك ملحمة " عبقر " لشفيق معلـوف . وتقـع في اثنـى عشـر نشـيدا ، وكل نشيد يتألف من عدد من القصائد المختلفة الأوزان والقـوافي ، وهـي رحلـة خيالية في عالم الأساطير التي تبعثها " عبقر " – موطن الجن – في خيال الشـاعر. فيتحدث عن " طريق عبقر " الذي ظهر له خلاله " شيطان الشاعر " سائراً تحـت غمامة فيصفه بسحنته البشعة :

في فمه من سَقَرٍ جذوة   منها يطير الشَرَرُ الثائرُ
ووجهُهُ جُمجمةٌ راعني   أنيابها والمِحْجرُ الغائرُ
كأنمــــا مِحجرُها كُوَّةٌ   يطل منها الزمنُ الغابرُ

ويضع الشيطان نفسه تحت إمرة الشاعر ليطوف به في عبقر موطـن الجـن في رحلة خيالية رمزية رائعة .... ليس لها نظير في أدبنا الحديث ...

الشـكــل

كان سلطان اللغة العربية قوياً وأشكالها التعبيرية مهيمنة على أدباء الشرق العربي لا يجرؤون على الخروج على أصولها أو تطوير أشكالها . وقد اتخذ هذا السلطان القوي في عمل الأدباء وجه نزعةٍ محافظة أقاموا لها أسباب الوجود والدفاع عن سلامتها بالنقد العنيف والاستهجان اللاذع .

وخرج المهاجرون من أوطانهم ، وابتعدوا عن وطأة هذا السلطان ، فوجدوا منطلقاً رحباً إلى التحرر والتطور ، وكان بعض الأدباء المهاجرين يحمل معه من الوطن زاداً ضعيفاً من الثقافة اللغوية ، ولم تساعده حياة الغربة على إغناء هذا الزاد وتقويته بسرعة ، وكانت موهبة الأدب تلح عليهم للتعبير عما يعانونه بتجاربهم الجديدة ، فيلبون هذا الإلحاح بذلك الزاد الضعيف ، وكانت حياة الغربة ممتلئة بالظواهر الطارئة والوقائع الجديدة ، تمتلئ بها أفكارهم ، وتنفعل بها مشاعرهم ، فيجدون الأداة اللغوية العتيقة وأشكالها غير قادرة كل القدرة على استيعاب هذه التجارب ، فيضطرون إلى الخروج على تلك الأصول والأشكال . وهكذا كانت السمة الأولى لأدباء المهجر الحرية اللغوية ، والجنوح إلى تنويع الأوزان وتلوين القوافي ، وفي الوقت نفسه الجرأة في القول والصراحة في الرأي. إنها نزعة الحرية المنشودة في جميع أبعادها ودون ضفاف...

الحرية اللغوية :

فقد كانت نزعة الأدباء تتجه إلى اللغة المعبرة عن تجاربهم الأدبية ، فالمعنى والصورة عندهم هما الاهتمام الأول ، ولو كان ذلك على حساب اللغة

وأصولها حتى سمعنا جبران خليل جبران [1] يخاطب المحافظين على سلامة اللغة بقوله (لكم لغتكم ولي لغتي) ، ويقول :

(لكم من اللغة العربية ما شئتم ، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي ، لكم منها الألفاظ وترتيبها ، ولي منها ما تومىء اليه الألفاظ ولا تلمسه ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه ، لكم منها جثث محنطة باردة جامدة تحسبونها الكل بالكل ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها بل كل قيمتها بالروح التي تحل فيها.

لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظتها الذاكرة من كلام مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم.....)

فعلى صعيد اللغة و الألفاظ ما كان الأدباء يلتزمون في بعض الاحيان استعمال اللفظ استعمالاً دقيقاً . فالشاعر فرحات استعمل "مثوى" بمعنى القبر ، بينما لا يمكن استعمال هذا اللفظ في هذا المعنى إلا بعد نعته بكلمة " الأخير " . كما أن كثيراً من هؤلاء الأدباء لا يحسنون استعمال حروف البحر ، وقد أخذ المتشددون في مصر على جبران استعماله فعل تحمم بدلاً من استحم في قصيدة له :

قد تحممت بعطر ونتشفت بنور

تنويع الأوزان :

رأى المهاجرون أن الأوزان التقليدية رتيبة الشكل لا تتلاءم في بعض

---

[1] ولد سنة ١٨٧٣ في بلدة بشري بجبل لبنان هاجر في صباه إلى أمريكا الشمالية يمتاز بنثره الجميل وخياله المجنح ويعد في الطليعة من كتاب العرب توفي سنة ١٩٣١ ودفن في مسقط رأسه .

الأحيان مع موضوعاتهم ، فعادوا إلى شكل الموشحات الذي ازدهر في الأندلس ، ولكنهم لم يخرجوا على التفعيلات المعروفة والبحور المألوفة ، وكل ما فعلوه أنهم تفننوا وتصرفوا بعدد التفعيلات وترتيبها ، ولم يكن لهذا التفنن والتصرف شكل محدد ، فقد أبدعوا أشكالاً لا سبيل إلى حصرها ، يقول فرحات في الحنين إلى الوطن :

نازحٌ أقعدَهُ وجدٌ مقيمْ	في الحشا بين خمودٍ واتقادْ
كلما افترَّ له البدرُ الوسيمْ	عضه الحزن بأنياب حدادْ
يذكر الربع القديمْ	فينادي
أين جناتُ النعيمْ	من بلادي

فمن الملاحظ تصرف الشاعر بعدد التفعيلات ، وتفننه في ترتيبها .

تلوين القوافي :

وقد كان طبيعياً بعد هذا أن يحطم شعراء المهجر وحدة القافية التي كانت عقبة في بعض الأحيان ، في التعبير عن تجاربهم الأدبية الغنية والمتنوعة ، شأنها في ذلك لديهم شأن الأوزان .

إن التصرف بعدد التفعيلات وتنويع القوافي ، ما كانا قاعدة لازمة في جميع الأحوال ، فهذا تابع لتفنن الشاعر في موضوعه ، فثمة نماذج صاغها أصحابها في قالب الأوزان القديمة والقافية الموحدة ، وفي مقابلها تصرف فيها أصحابها وتفننوا . وهكذا بوسعنا القول إن أدب المهجر ، ولا سيما شعره ، اتسم بالطرافة والجدة .

على أن جورج صيدح أحد أعلام الشعر والتأليف في المهجر يجنح

للاعتقاد أن هذا الأدب لم يبتعد في تجديده إلى مدى القطيعة مع الوطن والتراث ، بل ظل ملتحماً بأرومته منتسباً إلى أصله . وفي ذلك يقول ضمن كتابه " أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية " : " أدب المهجر عربي الروح ، عربي الانتماء . إنه الرسالة التي بعث بها الأبناء إلى ذويهم في الوطن ، وليس فيها من أثر الغرب سوى طابع البريد " .

مأســـاة الاغــتــراب

بين الحوافز المغرية والعوامل المزهدة ، بين فجر الأماني وظلمة البؤس ، بين ابتسامة الذهب ودمعة العِوز ، بين غربة تُبلغ إلى الحرية واليسر ، وبقاء مغمور بالخنوع والعسر ، زُيّن للعربي الرحيل إلى الشاطئ الغربي ، أرض الميعاد الجديدة في أرجاء القارة الأمريكية .

كان المرتحلون عن ديارهم يتكدسون داخل السفن التي أقلعت بهم إلى ما وراء المحيط ، أو يرقدون على ظهرها ، يستقبلون الشمس ويودعونها ، وقد يبددون ليلهم المتطاول وهم يسمرون على أنغام الناي والعود ، وأصوات الموال والعتابا ، وقد ينتحي بعضهم زوايا مظلمة يتأملون القمر ويرعون النجوم ، في صدورهم جميعاً تحتدم انفعالات شتى من ألم الفراق وارتياد المجهول . إن صورة الوداع ماثلة أبداً في مخيلتهم ، وداع الأهل والوطن ، وكم ودوا من فرط الأسى استرجاع ما فرطوا به دون أن يجدوا إلى ذلك سبيلاً ، فيكاد يقضي عليهم الوجد والحسرة ولا تلبث أن تند من صدورهم زفرات ، وتطفر من دموعهم عبرات .

ولا تمضي أيام حتى ((حتى تطرح البواخر على شطآن العالم الجديد شحناتها المستوردة من شرقي المتوسط ، وكأنها فسائل بشرية اقتلعها القدر من (المشتل العربي) وحملها إلى أقاصي العالم يستنبتها في أرض غير أرضها ، وتحت سماء غير سمائها ... وكل ما تعرفه من لغات البلاد وشرائعها وعاداتها .. أنها بلاد تدر لبناً وعسلاً وذهباً[٢])) .

---

[٢] نظير زيتون : مجلة " الثقافة " الدمشقية ، تموز ٩٥٩ ص ١١ .

على أن أكثر المهاجرين رحلوا عن ديارهم إلى حين ، وفي نيتهــم العـودة بعد جمع المال . وهذا ما يفسر اكتظاظ قوافلهم على الشواطئ الشرقية من القارة الأميركية حيث وضعتهم السفن[٣] ، وتركتهم لمصائرهم المجهولة .

(١)

والحق أنه ما بلغ مــن نفـس المغـترب العربيـة في حياتـه أقسـى مـن تجربـة المهاجرة ، إذا اقتلعته من تراب وطنه ، وطوحت به في مجـاهل قصيـة ، وأدت إلى ذلك الانعطاف الكبير في عاطفته وفكره . وفيما نظمه شعراء العصبـة الأندلسـية من قصائد وأشعار أصداء جلية للعوامل التي تضــافرت علـى مواطـن خلـي البـال فشجت نفسه وأزعجته عن وطنه . وما كان للانســان – مـذ كـان – أن يهجـر أرضه ويفارق أهله ، والعيش ميسور والحياة كريمة والنفـس راضيـة مطمئنـة . إن المهاجرة ليست في حقيقة أمرها إلا ثورة ، ثورة المواطن البائس على واقــع وطنـه السيء .

لقد هجر شفيق معلوف دمشق الفيحاء ونيران الثورة السـورية تتلظـى في جنباتها ورحل عـن بلدتـه الجميلـة زحلـة ميممـا أرض البرازيل ونفسـه تضطـرم بمشاعر السخط :[٤]

ودعــي واديا لـنا وشـبابـــا	ان في ذمـــــــة الزمان الايابا
وطني موطــئ الغريب ولا	أملك منه حتى الحصى والترابا
ورده في فــم الدخيــل فمــا	يممت وردا إلا وجدت ســرابـــا

---

[٣] – هذه ظاهرة طبيعية نرى لها مثيلا عند أحمد شوقي الذي آثر المكث في مدينة برشلونة على الساحل الشرقي من أسبانيا انتظارا لانتهاء أمد النفي ليبادر إلى العودة إلى وطنه بعد أن تضع الحرب أوزارها .

[٤] – سنابل راعوث ١٢٥ .

بلــد تــأنف الصوادح فيه | أن يساكنّ في الخراب الغرابـا
ومغـان ضاقت على قاطنيها | هجروهـــا وأغلقـــوا الأبوابـا
أيهـا العالم الجـديد ســـلام | من غريب نوى إليـك اغترابـا

وبمثل هذه الروح الساخطة راح شكر الله الجر يناجي وطنه وهو حديث عهد بمغادرته :[5]

كـيف لا يهجـر الأبـي مـكانـا | ملأ اليأس جوه ورحابه
وطــن نـــام كالنعـــاج بنـــوه | نومة أيقظت عليه ذئابه
وطن ضعضـع التخاذل أهليـه | وحط الشقاق فيه ركابه

وهو نفسه الشاعر ذو النفس الكبيرة التي لم يتسع الوجود لطموحها فشدت الرحال نحو العالم الجديد وهي تودع عالمها القديم بقولها[6] :

ماهجـــرنـــاك يشهـــد الله إلا | مثلما تهجـر العرين الأسود
فامتطينا البحار سعيا إلى المجد | نزجـي الريـاح حيث نريد
كلما كانت النفوس كبـارا ضاق | عن مطمح النفوس الوجود

أما عقل الجر فقد جعل من نفسه نسراً كما جعل شقيقه من نفسه أسداً. وكما ضاقت أرض لبنان بغايات الأسد ضاقت سماؤها بمطامح النسر ، وكـان لا بد له من الرحيل وهكذا[7] :

لملــم النـسر جانحيــه وطارا | لا يبالي في سيره الإعصارا
ضــاق لبنان وكنـــةً وسمـــاء | عن مراميه فامتطى الأقدارا

---

[5] - ديوانه (الروافد) ١٠٠ .
[6] - ديوانه (الروافد) ٧٦ .
[7] - ديوان عقل الجر ٢٤ .

وإذا ضاق موطن الحر بالحر   فمـا تنفـع البسيطـــة دارا

كذلك لم يطق الشاعر المدني العيش في بلده فوجد في الهجرة ما يفرج أزمته وأخذ يقول :[8]

لنـا وطن عـاث فيه الغريب   فطـاب لأحـراره المهجر
حمى لايطيق به الحر عيشاً   ويرغد فيـه الـذي يغدر

نفوس مرهفة اسودت في وجهها الدنيا على جمالها ، وضاقت بها الأرض على رحبها ، فبدت لها عيوب وطنها مجسمة ، وراحت ترشق مجتمعها بحجارة النقد وتخلق المبررات للتمرد عليه والرحيل عنه . لقد غدا العيش في وطن هؤلاء الشعراء لايطاق بعد أن « عاث فيه الغريب ، وأصبح ورده في فم الدخيل ، وامتلأ جوه ورحابه باليأس والذل ، وضعضع التخاذل أهليه ... » أما قاطنوه فهم خليط متنافر من « النعاج والذئاب والغربان » فكيف لا يأنف مساكنتهم « الأحرار والأباة والصوادح والنسور والأسود .. » فلا على الأسد إذا هجر عرينه سعيا إلى المجد ، ولا على النسر في سبيل طموحه إذا امتطى الأقدار .

هذا الشعور الحاد بمساوئ المجتمع هو الذي كان ينمي الذات الرومانسية المتميزة في أعماق تلك النفوس الشاعرة فإذا هي تشعر بالغربة عن وطنها وعن قومها قبل اغترابها ، إنها غربة الرومانسي وغربة العبقري وهما صنوان ، كلاهما يحس احساسا حادا بأن الناس لا يفهمونه ولا يقدرونه حق قدره ، ومن قبل أحس بمثلها أبو الطيب المتنبي في صباه حين تصدت الأيام لمطامحه وأمانيه فإذا هو يشعر بانفصامه عن قومه ، وغربته عن وطنه :

[8] – مجلة الشرق ، نيسان (إبريل) سان باولو ١٩٣١ ص ٨ .

أنا في أمة – تداركها الله –   غريبٌ كصالحٍ فيْ ثمود

وهو أيضاً شعور فوزي المعلوف وقد عنى نفسه الغريبة :

هو بالرغم عنه من عالم الأرض   وإن كان تزيا بشكل أبناء جنسه

كذلك ركب شعور الامتياز في تلك الأمزجة المرهفة فشعرت بالغربة عن أمتها وجنحت لإحاطة نفوسها الجائشة بهالة من العظمة والبطولة جاعلة منها نسورا وأسودا ... ومن الناس نعاجا وغرباناً .. حتى إذا مـابلغت الأزمة في هذه النفوس الذروة بامتطائها متن البحار ورحيلها عن الديار خيل إليها ما خيل إلى الشاعر الفرنسي فكتور هوغو وهو يغادر وطنه إلى منفاه إذ تصور في إحدى قصائد ديوانه العقوبات Les Chatiments أن جميع الفضائل قد هجرت فرنسا معه إلا الذل الذي يقول في ختام القصيدة ((أما أنا فسأبقى Moi Je reste)) لقد قر في نفس المهاجر العربي المفعمة باليأس والسخط أن كل ما في وطنه شرور ومحن وأن كل ما وراء الأفق خيرات ونعم ، ففي ذلك الشاطئ المجهول توسم الحرية المعبودة ، وفي تلك الأرض الجديدة توهم السعادة المنشودة .

ومن هنا اعتقدت هذه النفوس الطامحة تبعا لشعورها بالامتياز أنها خلقت لإدراك المعالي وصيد اللؤلؤ المكنون ، وأن عليها في سبيل هذا الهدف الكبير أن تسوح في الأرض . و لم تكن المهاجرة في حقيقة أمرها إلا الهرب من الواقع المرير الذي نعهد مثله لدى الرومانسيين حين كانوا يضربون في الآفاق .

لقد حُم القضاء ، و لم يكن من الرحيل بد . وأقلعت تلك السفن بما حملت ، تاركة على الشاطئ الأنات والحسرات ،وهذا شفيق معلوف يصف ذلك المشهد المؤثر في قصيدته " نداء المجاذيف " التي أطلق اسمها على مجموعته

الشعرية فيقول[1] :

مجاذيف عبر اليم طاب لها صدى	يرجعه صفق على الموج هادئ
يدفعــن فتيانـــا تذريهـــم النـــوى	علـــى كل أفق والرياح تناوئ
فواللـــه ما أدرى أعنـــد وداعهـــم	تئـــن الصواري أم تئـــن المرافـــئ
أطلوا بوجه من كوى السفن واجم	كأنـــي بهـــم دمـــع بكته الشواطئ

وهكذا غيب الأفق في طياته تلـك الفسـائل البشـرية الـتي احتثهـا السـفن الصم من أرضها الطيبة وطوحت بها في خضم الأقدار .

وعلى قلة الشعراء الذين عنوا برسم هذه اللوحة المؤثرة لوحة الفراق فقـد جاءت جلية وشجية اتشحت ملامحها بالسواد ، وتبللت حواشيها بالدموع .

(٢)

نزح المهاجرون عن أوطانهم إلى المكان الذي ينبت العز ويوفـر الـرزق ، وفي صدورهم آمال مديدة بالسعادة ورغد العيش ، وفي نفوسهم أسـاطير موشـاة حول أناس بعينهم غادروا قراهم وجبالهم و لم يلبثوا أن أصابوا من المال والجاه مـا لا عين رأت ولا أذن سمعت . إنهم يسـتحثون خطـا سـفنهم نحـو العـالم الجديـد وعيونهم الحالمة معلقة بالأفق الغربي فتتراءى لهم شواطئ الأرض الموعودة متشحة ببرود الحرية متلألئة ببريق النضار .

ولكن ما إن لفظتهم السفن من اشداقها وطرحتهم علـى تلـك الشـواطئ البعيدة حتى اتطمت آمالهم بصخورها وتبددت أحلامهم علـى رمالهـا . فعبسـت

[1] سنابل راعوث ٩ .

منهم الوجوه ، وجمدت البسمات على الثغور ، وبان لهم أن ما رأوه بعين الخيال لماعاً لم يكن في الحقيقة إلا سراباً ، وإذا لقمة العيش كامنة في قلب الحجر وفي فم السبع ، ومن دونها العرق والدمع . وكان لا بد لغريزة البقاء من خوض معركة القوت وكسب الرزق . وهكذا ينتهي فصل ليليه فصل في تلك المأساة الكبيرة ، وإذا الأمر كما قال إلياس فرحات[1] :

مرت ليالي الأنس والصفاء   وانقلب السعد إلى شقاء

كان على هذا المغترب أن يحمل (كشته) التي تنقض ظهره ويجتاز بها الغابات والسباسب ضارباً في مجاهل تلك القارة الجامحة ، يتوسد الصخور في العراء وذراعه تحت رأسه وخنجره فوق صدره .

" فالمتجولون " صورة مألوفة في ملحمة الاغتراب رسم بعض ملامحها الشاعر المدني فقال[2] :

سل المتجولين عن الشقاء   فقد درسوه من ألف لياء
يجوبون البلاد وكل ناء   بعزم كالمهند بالمضاء
وكل جزائهم بعض الرجاء
فما يجري بدونهم القطار   كأنهم له ماء ونار
فكم عمرت بهم أرض بوار   فغنى في حدائقها الهزار
وليس غناؤهم غير البكاء
فمن سفر إلى سفر طويل   سواء فرسخ أو ألف ميل
يرون كثيره مثل القليل   وبدء مسيرهم مثل الوصول

[1] ديوانه (الربيع) ٨٧ .
[2] مجلة (الشرق) آذار (مارس) ١٩٣١ ص٤٦ .

ووجه صباحهم مثل المساء

وكم ليل قضوه دون نوم ... وكم صوم قضوه كل يوم

لقد خلق العذاب لبعض قوم ... فلو صرفوا حياتهم بصوم

فليس سوى جهنم من جزاء

وكأنما قضت الأقدار أن يحالف البؤس حياة الشعراء لتفيض قرائحهم بتلك الأشعار ، شأن الوتر لا ينطق إلا إذا جرح ، وقد كان هذا حال شعراء المهجر: فاقة متصلة وكد مستديم ، وكان على الشاعر نصر سمعان أن يسعى وراء رزقه مع الساعين ولكنه لم يفز من ذلك إلا بالمرارة والخيبة[1] :

ما صح لي في الدهر معتقد ... فمناي منه غير ما أجد

أسعى وراء الرزق مجتهداً ... والدهر في الحرمان يجتهد

وأجوب أطراف البلاد ولا ... يدري بما في مهجتي أحد

ما إن ذرفت الدمع في بلد ... إلا وحن لأدمعي بلد

كذلك كان شأن الشاعر القروي الذي دأب على التطواف وراء لقمة العيش دون أن يحظى بها إلا بشق الأنفس ، لقد سعى حتى مله السعي وسافر حتى سئمه السفر[1] :

سفر نهايته سفر ... مثل النسيم بلا مقر

ضجر السري والسير ... مني والبواخي والقطر

حتام أبقى دائرا ... حول البسيطة كالقمر

---

[1] مجلة " الشرق " نيسان (ابريل) ص ٨ . سان باولو ١٩٣١ .

[1] ديوان القروي ٩١ .

اصطاد أطيار السعادة	وهـي من وجهي تفرّ
أيوب سلم صولجانك	لست أعظم من صبر

وتعد القصيدة إلياس فرحات " حياة مشقات " مـن القصائد الفريدة في هذا الموضوع لما تتسم به مـن صدق وبساطة في تصوير هذه التجربة العميقة فالشاعر يروي بعض ما عاناه في تلك الأرض الغربية فيقول[1] :

طوى الدهر من عمري ثلاثين حجة	طويت بها الأصقاع أسعى وأدأب
أغـرب خـلف الـرزق وهو مشرق	وأقسم لـو شرقت كـن يغـرب
ومركبـة للنقـل راحـت يجـرها	حصانان ، محمر هزيل وأشهب
جلسـت إلـى حوذيهـا وورانـا	صناديـق فيهـا ما يسر ويعجب
تبين وتخفى فـي الربـى وحيالهـا	فيحسبها الراؤون تطفـو وترسب
وتدخل قلب الغاب والصبح مسفر	فنحسـب أن الليـل لليـل معقب
تمر على صـم الصفـا عجلاتهـا	فتسمع قلب الصخر يشكو ويصخب
نبيت بأكـواخ خلـت مـن أناسهـا	وقام عليهـا البـوم يبكـي وينعب
مفككـة جدرانهـا وسقوفهـا	يطل علينـا النجـم منهـا ويغـرب
فنمسي وفي أجفاننا الشـوق للكرى	ونضحي وجمر السهد فيهن يلهـب
ونشرب مما تشرب الخيـل تارة	وطوراً تعاف الخيل ما نحن نشرب

يا لها من حياة عاشها شاعر مرهف الحس منكـود الحظ كتب عليه أن يذوق الشقاء ألواناً ، وهو يطـوي مجاهل البرازيل على تلـك المركبـة المضطربـة يفترش الأرض ويلتحف السماء ويقتات بكسر الخبز ويعب من آسن الماء .

[1] ديوانه : (الصيف) ٢٩ .

لقد أبلى المغتربون خير بلاء في مهجرهم القصي ، وكل مـا يملكونـه مـن العدة عزيمة لا تلين تجاه القدر وإيمان لا يتزعزع بجدوى السعي .

(٣)

إن هذه الصورة– صورة الاغتراب – قد حالت على مر السنين ، فغدت متجهمة الملامح قاتمة الظلال ، وكنـا نعهدهـا قبيـل المهـاجرة مشـرقة القسـمات زاهية الألوان ، لقد غاض فيها ماء الأمل ونضب معـين التفـاؤل وخمـدت جـذوة الحماسة ، وتبدلت بذلك كله الشكوى والهم والندم واليأس . وها قد ارتسـمت الصور في وجه ذلك المغترب الذي وصفه عقل الجر في قوله[٩] :

تلك الأماني المشرقات بوجهه	محقت محاق البدر بعد ضيائه
ما كان يقنع بالمجـرة مقعـداً	حتى لواه الدهر عـن غلوائـه
فإذا به واليـأس بحـر زاخـر	فلـك محطمـة علـى أنوائـه

لقد انكفأ الشاعر الغريب إلى أيامه الخوالي حزيناً متحسراً ومشهد الفراق ووداع الأهل ماثل أبداً في نفسه وراح يطلـق نحـو الأفـق الشـرقي زفـرات النـدم ولات ساعة مندم ، إنه الآن يتذكر تلك الساعة ساعة الهجرة بلوعة وحسرة بعـد أن خفق لها قلبه ورقصت أحلامه . وأين الأمس من اليوم ، فشكر الله الجر ذلك الشاعر اليافع الذي عهدناه قبل سنين طويلة يهجـر وطنـه " مثلمـا تهجـر العريـن الأسود ، والوجود لا يتسع لنفسـه الكبـيرة ..." هـو نفسـه الـذي يقـول الآن في قصيدته " بين شاطئين " وقد بدلت الأيام من حاله[١٠] :

---

[٩] ديوان عقل الجر ٣٩ .

[١٠] من قصيدو مخطوطة تلقيتها من الشاعر وقد نظمها في طريق عودته إلى وطنه .

كأن كل سفين في مرابعنا   يقل فتياننا نعش يوارينا

ولو أن الزمان يرجع القهقرى لبادر إليه المغتربون في لهفة يتداركون من أمرهم ما فرطّ ، ولطاروا إلى وطنهم وهم يرددون مع روح أخيهم عقل الجر الذي رحل عن دنياه إلى الأبد دون أن يقدر الله لعيونه أن تكتحل بتراب وطنه[11] :

وخير مغانم الدنيا غريب   يتاح له إلى الوطن القفول

حقاً إنه لا شيء يعدل الوطن .

إن معركة الاغتراب تجربة قاسية عانى من جرائها المهاجر العربي ما عانى حين طوحت به المقادير وجعلته غرضاً للأرزاء . كان كمن يفتح الدروب بجوارحه وينحت الصخر بأنامله ... إنه (بروميثيوس) الآخر في صراعه الأبدي مع الدهر ، تنهش آلام الغربة كبده ، كلما طلعت عليه شمس في غير وطنه .

ومهما يكن من شأن بعض المعالم الزاهية في لوحة الاغتراب القاتمة فإنها تبدو لضآلتها خابية كنور الحباحب في جوف الليل الحالك ، فحتى من واتاهم الحظ وراحت مواكب الثروة والجاه تجرر إذيالها نحوهم لم يقدر لهم في الغالب أن ينعموا بالسعادة المنشودة ، كانوا يظنون أن إصابة المال غاية الغايات ، فلما نشدوه وجدّوا في طلبه حتى أدركوه راحوا يتلفتون حولهم وكأنهم يفتقدون أنفسهم بعد أن خيل إليهم أنهم وجدوها ، فإذا وطنهم ناء عنهم لا يحتضنهم وإذا هم غرباء تكويهم نار الشوق والحنين وتكاد تقضي عليهم غصص الأسى والندم . ومثل هذه المشاعر تجلت في نفوس القلائل الذين أيسروا من شعراء

[11] ديوان عقل الجر ١٤١

العصبة الأندلسية مثل شفيق معلوف وعقل الجر ونعمة قازان تجليها من قبل لدى فوزي المعلوف وجبران ، وكلهم أصاب مالاً وأدرك نجاحاً ولكنه كان شقياً في غربته يتحرق لرؤية وطنه ويتلهف على لثم ترابه .

وهكذا ظل المغترب العربي يفتقد السعادة سواء أقبلت الدنيا عليه أم أدبرت، فقد كانت الجذور الروحية بعيدة الغور في نفس الشرقي ، وقلما غدا بوسعه الانسلاخ عنها ، فهو يعيش للروح وبالروح مهما أغرته المادة وأثقله المال. لقد كان أبداً يفتقد شطراً غالياً من قلبه بات رهين وطنه وقومه .

إن ملحمة الاغتراب لم تكن حقيقة في حالها سوى مأساة وأي مأساة ، مأساة تحكي قصة الرحيل عن الأرض الطيبة ودموع الأم الوالهة والتكدس في قاع السفينة ، هي عض الجوع وحمل الأوزار والخبز المر واللقمة المغموسة بالعرق ، وهي الضياع والهوان والفقر وافتراش الثرى وتوسد الصخر.

لقد سارت قافلة ذلك العربي بعزم وطيد تتحدى اليأس وتقهر التعب حتى بلغت نهاية الشوط . وما كان أعجب أمر هذا المهاجر الغريب وما أعمق مأساته في تلك الأصقاع النازحة حيث لا عَلَم ولا قبيل ولا وطن ، حين اصطفته الأقدار من بين الجبابرة ليكون هو بطل تلك المأساة وليكون ضحيتها معاً .

عاطفة الحنين

كان يطيب لأولئك الركبان من المغتربين الحداء بين الحين والحين ، وهم في عرض المفاوز أو بين جلاميد المصانع ، فيلتفتون إلى وطنهم يناجونه ، بلوعة ولهفة ، ويمتحون من قلوبهم الذائبة المضناة أنغاماً شجية مفعمة بالشوق والحنين . وما عاطفة الحنين في جوهرها إلا نزوع شعوري طاغ إلى ما افتقده الإنسان وميل عارم إلى وصاله ، إنها عاطفة سامية فيها الإخلاص وفيها الوفاء وفيها الحب . وشعر الحنين أوثق الأغراض الشعرية ارتباطاً بنفوس المغتربين وأكثرها أصالة ، وهو الشعر المميز لهم ومفتاح شخصيتهم وآية إبداعهم وسر خلودهم . ولعله قديم قدم عاطفة الحنين في النفس الإنسانية ، بل إن الله أودع هذه العاطفة في الطير والإبل وسائر الحيوان.

ومنذ الأزل انطوت جوانح الإنسان على عاطفة الحنين حين كتب عليه أن يخرج من الجنة ويحن إلى رياضها ثم يضرب في أنحاء الأرض فيخلف أهله وذويه ويفارق عشيرته وصحابه . كذلك استبدت مشاعر الحنين بذلك العربي القديم لتخرج شعراً عذباً شجياً تجلى في الوقوف على الأطلال وبكاء الأحبة وتذكر العهود السالفة . وهل ينسى المرء وطنه ، بل هل ينسى المرء نفسه وقد رضع من أثداء أرضه ولفحته شمسه وآنسه بدره ؟ وكيف ينسلخ عن مربع لهوه ومسراته ، وموئل مطامحه وأحلامه ، وموطن ذكرياته وأشجانه ؟

وشعر الحنين في أدب المهاجر الأمريكية قاطبة إن هو إلا ظاهرة شاملة تلفّع بها هذا الأدب ، وسمة عامة اتسم بها ، لأنه كان وليد حال صعبة من

الاغتراب وآلامه ، وحصيلة دوافع نفسية وشعورية متعددة ألمت بالمغترب . ولهذا تقاطرت أشعاره من فم كل شاعر مهاجر حتى لم يكد يخلو من قصائده ديوان .

(١)

الحنين إلى الوطن :

وتُعَدُّ نزعة الحنين عنصراً كبيراً في الشّعر الْمَهجَريّ . " ولو كنّا نَعني بهذا الحنين مَحْض الشّوق إلى الوطن ، وهو أَمر طبيعيّ في حال أُولئكَ المغتربين ، لكفانا أن نشير إشارات سريعةً ، إلى تلك المشاعر الحزينة التي تربط المُغتَرِب بوطنه . ولكنَّ ما نَعنيه بالحَنين أشملُ من هذا المعنى وأعمق . لأنّا نراه يَعُمُّ ، فَيَشمُل الحنين إلى الطفولة ، وإلى العالم النّورانيّ "[1] الذي تَشِعُ فيه " نارُ إرَمَ "[2] ، وإلى المجهول ، وإلى المحبوب ، وإلى روح الحبّ السارية في الكَون . ولا نَبعُد عن الحق إذا قلنا : إن الوطن بحدود الجغرافية، يُمثّل لَدَى المهجريّين كل هذه الأنواع من الحنين ... لذلك باتَ من السَّهل أن ندرك لِمَ كانتِ الغُربة هي القوة الخّلاقة في الشّعر المهجري .

وقد ارتاح المَهْجَريون للحديث غير المباشر عن الوطن ، ووجدوا في الرَّمز مجالاً أوسع لخيالهم من مجال الحقيقة . على أنَّ الشِّعر الذي قالوه في الحنين

[1] " الشعر العربي في المهجر " للدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم .

[2] إشارة إلى قصيدة : " على طريق إرم " للشاعر المهجري نسيب عريضة يروي فيها رحلته الخيالية إلى مدينة "إِرَم" وهي مدينة روحية يسير الشاعر مراحل مع قافلته في طلبها مهتدياً بالبروق التي يراها وميض نار أضاءها على الطريق ركب آخر من الرواد الذين تقدموه في هذه الرحلة منذ آلاف السنين .. ويخيَّل إلى الشاعر أنه رأى المدينة من بعيد ... ولكنه يخفق آخر الأمر في بلوغها . وقد ورد ذكر المدينة في القرآن الكريم " إرم ذات العماد ، التي لم يخلق مثلها في البلاد " .

مباشرة ، إذا قام على الصِّدق بعيداً عن التَّكلُّف ، جاء شعراً مُؤثِّراً جميلاً . ولا نستطيع أن نُنكر ما في هذا الحنين المباشر من سُمُوّ أحياناً ، لا لِبُعده عن التكلُّف وصدقه فحسْبُ بل لطريقة التناول والعرض أيضاً . ولا سِيمَّا حينَ يَنتَقِل الشّاعر من حياته العاديَّة الواعية ، إلى نوع من الحُلُم .

ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصيدة " سَلَّة الفواكه " لنسيب عريضة [١٢] ففيها استطاع الشّاعر أن يَنقُل إلينا حُلماً عاد به إلى الوطن البعيد . لقد كان واقفاً في وَسَط الزِّحام في " نيويورك " ، وبصرهُ عالقٍ بِسَلّ فاكهة من ثِمار الشَّرق ... بينما مَضى قلبه – أو مخيلته – يجوب به في أنحاء الوطن . لقد تَعطَّلت الحواسُّ الظّاهرة لديه ، وأسلمتْ كلَّ نشاطها إلى أداة التَّخيُّل ، وطاقتها القويّة ، إلى أن حانت ساعة اليقظة من التحويم في الوطن البعيد :

هذا غرامٌ مضى في سالف الحِقَبِ ولم يَزَلْ ذكرهُ في النّاس والكُتُبِ
رأيته بخيال الروح عن كَثَبِ ثم استَفَقْتُ ، فلم أبْصِر سوى عِنَبِ
وما على السَّلّ من تين ورُمَّانِ

ومن شعر الحنين عن طريق الحُلُم قصيدة " كُلَّما " لَندْرَة حَدّاد[١٣] ففيها بواكير[١٤] حُلُم تَجعَل الشاعر يَغيب وراء أخيلته ، ويَرَى الوطن كلما شاهد منظراً

---

[١٢] نسيب عريضة (١٨٨٧-١٩٤٦ م) . من شعراء الرابطة القلمية في الولايات المتحدة الأمريكية ، ولد في مدينة حمص ، تخرّج في مدرسة المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين . ثم هاجر إلى نيويورك عام ١٩٠٥ ، عَمِل محرراً في الصحف العربية هناك : الهدى ، السَائح ، مرآة الغرب .. ثم أصدر مجلته " الفنون " أولى مجلات المهجر الراقية . من آثاره : ديوان شعره الأرواح الحائرة " وقصتان تاريخيتان : ديك الجن الحمصي – الصمصامة . توفي في بروكلن في أميركة الشمالية .

[١٣] نَدرة حداد : (١٨٨١-١٩٥٠ م) أحد شعراء الرابطة القلمية . ولد في مدينة حمص . هاجر إلى نيويورك عام ١٨٩٧ . عرف بعفة القلب واليد واللسان . صدر ديوانه بعنوان " أوراق الخريف " . توفي في المهجر

[١٤] البواكير : ج . باكورة : أول ما يُدرَك من الفاكهة .

جميلاً :

كُلّمـــا كنتُ سائراً في البَراري | بين صَفّ الورود والأزهار
خِلتُ أني في حمصَ وَسْطَ الدّار | أو أمامَ المروج في العبّار[١٥]

موطِن الشّيح[١٦] عندَه والآس

كُلما كُنتُ جــالساً في المَساء | قُربَ نَهْرٍ في رَوضَةٍ غناء
ورأيتُ الصَّفْصافَ فَوقَ الماء | شبهَ أُمّ تَحنـــو على الأبناءِ

خِلْتُ نَفسي في دَوحة الميماسِ[١٧]

فالشـاعر في هـذه القصيـدة لا يستسلِم للحُلـم إلا لحظــة ، ويعتمــد في قصيدته على عَدِّ الأمور التي تثير التّذكُّرَ .

وأبرع من هذا ، وأقرب إلى طبيعة الحُلُم ، قصيدة لرشيد أيـوب[١٨] ينقُلنـا فيها إلى حالة حُلُم ، من غير مقدِّمات . والقارئ يحْسَبُ أنّه محاط باليقظة مـن جميع نواحيه ، لأن الشاعر يذكر أنه في وطنه فعلاً . ويتحدث عنـه كأنـه يسـرح فيه ويمرح ، يقول الشاعر رشيد :

أفيقــي كفــاك منـــام | بدا الفجر ، كم تهجعين !
وقامت لتنعى الظلام | طيــورٌ ، ألا تسمعيــن ؟
فقومــي نُجِدُّ[١٩] المَسير | إلى الحقل ، قبل الضحى

---

[١٥] العبار : مكان على نهر العاصي قرب مدينة حمص ، تحف به البساتين

[١٦] الشيح : نبات طيب الرائحة

[١٧] الميماس : من متنزهات حمص على ضفاف نهر العاصي .

[١٨] رشيد أيوب : (١٨٧١-١٩٤١م) من شعراء الرابطة القلمية . ولد في لبنان . هاجر إلى أمريكة الشمالية عام ١٩٠٥. سمي بالشاعر الشاكي لكثرة ما شكا الزمان ، واختار لنفسه لقب (الدرويش) . شاع شعره في المهجر لعذوبته ، وتعبيره عن حنين المغتربين . له من الدواوين : الأيوبيات - أغاني الدرويش - هي الدنيا .

[١٩] نُجِدّ : نُحكِمْ . ماضيه أجَدَّ .

ونشدو بشاطي الغدير　　فهــا جَوُّنــا قـد صحـا.

ولولا أنَّ الشّاعر يَصحو في آخر القصيدة ، لما عرفنا أنّه كـان في حُلُـم ، وأنَّ هذه الحيوية التي أدركته في اجْتِلاءِ[20] جمال الوطن ، كانت من صنع الخيال، ذلك أنه يقول في نهاية القصيدة :

تَجَلّى لِنَفْسي السَّفَرْ　　فقُـلتُ لهـا : بعـد حيـن
فَسيقَتْ بِمَوجِ الْقَدَرْ　　وضـاعت ببَحرِ السِّنينْ !

والحنين القوي هو الذي يري كل شيء في الوطن أحسن منـه في غـيره . إن حب الوطن دون غيره من الأوطان ، ليس له من تعليل إلا الرابطة العاطفيـة . وهذه الرابطة لا بد أن تجرد الإنسان من المنطق الهادئ ، كما وقـع للشـاعر إيليـا أبو ماضي في قوله عن وطنه الأصيل :

تِلكَ المنازلُ،كم خَطَرتُ بساحِها　　في ظِلِّ ضَيْغَمِها،وعِطْف غزالِها
وشَدَوتُ معْ أطيارِها،وسَهِرتُ معْ　　أقمـارهـا ، ورقَصتُ مـعْ شلاّلِها
تشتاق عَيني قَبْلَ يُغْمِضَها الكرى　　لَـو أنَّهـا اكتَحَـلَتْ ولـو بِرمـالها

وروح هذه الأبيات توافق قول ذلك الأعرابي المفتون ، الذي سألوه : ما بلغ من حبه لفتاته ، فقال : " إني لأرى الشمس على حائطهـا أجمـل منهـا علـى حائط غيرها " .

" ومعنى هذا أن شـعراءَ المَهْجَـر ، في تصويـر الحنـين ، مَضـوا في التعبـير الصريح المباشر عـن حـب الوطـن ، وفي التَّعبـير بصـورة حُلُـم ، وفي التعبـير غـير المباشر . وذلك بتصويـر حالـة نفسـيَّة قَلِقـة ظامئـة إلى الغـاب ، أو المجهـول ، أو

[20] اجتلاء : مصدر : اجتلى الشيء : نظر إليه بتأمل واستمتاع

الطُّفولة .

إن في الحنين إلى الوطن قوةً سارية في شعر المهجَرِيِّينَ ، كروح الحب في الطبيعة ، على وفق فلسفتهم . وتلك القوة ترتكز على معَنى الغُرْبة ، حقيقةً ومجازاً . فالغربة هي المحرِّك الأكبر في أشعارهم جميعاً[٢١] .

(٢)

ذلك النازح الذي تمرد على وطنه وكفر بما حباه الله من نعم كان عليه أن يقتلع جسده من ترابه المقدس ليرتمي به في الأرض الغريبة مخلفاً وراءه الدمع في المآقي والنار في الكبود . ولكنه لم يتجرع في غربته إلا غصص الآلام و لم يغتذ إلا بالأمرين . كانت الغربة الجرح الذي لا يندمل والقدر الذي لا يدفع ، فقد غدا الترياق حلماً بعيد المنال بعد أن سار ذلك الغريب في شعاب الحياة وتوغل في مطاوي العمر ، فلم يعد لديه سوى الشعر يلوذ به ويخلو إليه ، ويستودعه ما في نفسه من بوح وما في قلبه من نجوى.

أما السعادة ، السعادة التي خلَّف كل شيء دونها وراح ينشدها وراء المحيط فبات وصالها أمنية عزيزة ، لقد كانت في وطنه تترقرق عند قدميه ، وبصره معلَّق بالسراب ، حتى إذا ما انجابت الغشاوة من على عيونه وهو على الشاطئ القصي لاحت له أطيافها من الشرق البعيد ، ولكن هيهات أن ينعم بها ويستمتع بوصالها ، لقد هرب منها فهربت منه ، فإذا هو طوال حياته يفتقدها ويندبها ، وهذا ما كان يعتلج في صدر القروي في موشحة (أين

---

[٢١] الشعر العربي في المهجر ، د. احسان عباس ، د. محمد يوسف نجم

السعادة)[٢٢] :

في ظل روض ظليل والمـاء عن جانبينا
وللنسيـم العليـل روح تـرف علينـا
لم يمض غير القليل والحظ عبـد لدينـا
حتى دعـا للرحيـل داعي النوى فمضينا
أين السعادة أينا

لله ما أشجى عبارته " أين السعادة أينا " التي تتمدد على إيقاع محبب من موسيقا النفس الوالهة . وهاهو ذا الشاعر دائم الشكوى يناجي طيف السعادة فلا يلبث أن يرتد خائباً وفي القلب لوعة وفي العين دمعة :[٢٣]

نـاء عـن الأوطـان يفصلني عمن أحـب البـر والبحـر
في وحشـة لا شـيء يؤنسها ألا أنـا والعـود والشعـر
عجباً وكم في الأرض من عجب بين السـعادة والشـقا فتـر

ولطالما شكا الياس فرحات آلامه وما من سامع شكاته ، إنه أيضاً وحيد، والناس من حوله جموع حاشدة والحنين يأكل كبده ويحرق مهجته :[٢٤]

زادت علـى الأيـام لوعتـه وحنينـه ، والصبر لـم يـزد
تغريده شكوى تصاعد مـن قلـب بنـار الشـوق متقـد
ما كـان لولا سـوء طالعـه عـن عشـه الـدافـئ بمبتعـد
لكأننـي والحسـن يغمرنـي مذ بنت عنك أصبت بالرمـد
لا يبصر المفتون–إن حجبوا عنه الحبيب–الحسن في أحـد

---

[٢٢] ديوان القروي ١٤٣ .
[٢٣] ديوان القروي ٩٣.
[٢٤] ديوانه : الخريف ٢٠٣ .

وكيف يسلو الغريب همه ويأسو جرحه وقد ترك وطنه فترك معه كل شيء ، إنه يعيش بجسمه في مهجره ولكن قلبه ومشاعره وذكرياته كانت رهينة . فهناك أمه وأهله ، وأحبته وقومه ، وهناك مرابع عشه وهوه ومدارج طفولته وأحلامه . وبلهفة بالغة على رؤيا الأحبة يناجي ميشال معلوف[٢٥] عشراءه بعد أن طواهم من عيونه الزمان المفرق[٢٦] :

أمذكري بأحبتي وبلادي رفقاً فدمعي منذر بنفاد
أواه من ذكرى الأحبة والحمى ومنازل الآباء والأجداد
ما كنت أحسب أن بعدي عنهم بعد بلا أمل ولا ميعاد
قسماً بهم ما حدت عن حبي لهم هم نازلون–وأن نأوا–بفؤادي

لقد طوّف الشاعر القروي ما شاء له الطواف في أرجاء مهجره متنقلاً بين مصافيه ومشاتيه ولكن سعير شوقه إلى أهله لم يخبُ ، وجذوة حنينه إلى أحبته لم تذبل ، وأنى للمرء أن ينسلخ من أسر أشجانه وينفلت من قيد آلامه ؟ لها قد تداوي بالقرب وبالبعد فلم يشفه ذلك ، إنه يعود إلى مقره حزيناً وهو يناجي أهله وعشيرته[٢٧] :

رجعت والأشواق تكوى الضلوع فلم يخفف من حنيني الرجوع
أحس في البعد والقرب جوع أين اذن أهلي وأين الربوع
واحسرتي تهنا وتاه الدليل
رباه إني قد عدمت الجلد وضاع عمري بين سعي وكد

---

[٢٥] ولد في موطنه زحلة سنة ١٨٨٩ ومات في المهجر سنة ١٩٤٧ . شاعر رقيق مقل من أسرة لبنانية عريقة وهو مؤسس العصبة الأندلسية وأول عميد لها في سان باولو بالبرازيل .
[٢٦] في هيكل الذكرى ١٢٥ .
[٢٧] ديوان القروي ٦٥٤ .

أبحـث عـن أهلـي فأطوي الأبد   ولا أرى في الأرض منهم أحد
كأنني أبحث بين الطلـول
متى ترى يفــرح قلبـــي الكئيب   وينطفي بين ضلوعـي اللهيب
متى أرى يا عيـن وجـه الحبيب   أهكـذا أقضـــي حياتـــي غريب
أكل حال غير حالي يزول

الشوق إلى الأم :

ولكن كل هؤلاء الأحبة والأهل–وما كان أغلاهـم على قلب المغترب المعذب–ما كـانوا يدانـون في منزلتهم حبيبـا هفـت إليـه النفـوس وبكـت غيابـه القلوب ، إنـه الأم ، الأم الحنـون الـتي ودعـت فلـذة كبدهـا في سـاعة شـؤم ثـم انكفأت من فرط الجوى تصل ليلها بنهارها باكيـة حتـى تحجـر دمعهـا ومرهـت عيناها .

إن صورة الشراع الذي سلب الأم ولدهـا ماثلـة دومـاً في نفـس الشـاعر شفيق معلوف ، حية أبداً في نفس أمه العجوز[٢٨] :

شــراع مد فوق الموج عنقـا	وراح يرود خلف الأفق أفقا
يُقـلّ فتـــى تبدّى الشط جهماً	لــه فأشــاح عنه الوجه طلقا
وغادر عنـد صخر الشط أما	تذوب إليــه تحنانـــا وشوقـا
فمـــا نَضَبَـت لمقلتهـا دمـوع	كـأن لعينها في البحـر عرقا
ترى هل آب من سفر شراع	ولـم تشبعـــه تقبيـــلا ونشقـا
وهل أشفى على الترحال إلا	رأيت فمـاً على الكتان مُلقى
إلى أذن الشراع يبث شيئـاً	ويَعهـد للـريـــاح بمـا تبقى

[٢٨] سنابل راعوث ٦٥ .

ريشة صناع صورت بصدق وبساطة المشهد المؤثر ، مشهد الدموع السجام تنهمر من عين الأم وكأنها موصولة بعرق من ذلك البحر الذي طوّح بابنها بعيداً، ومشهد الأم التي تعلقت عيناها بكل شراع غاد ورائح توسعه لثماً وتقبيلا عساه يحمل في طياته ريح ولدها ، أو تبثه نجواها ودعاءها عساه يلاقي على الشاطىء الآخر وحيدها .

كذلك تراءت للشاعر الدرويش رشيد أيوب من خلال هطلة ثلج جملة من ذكريات الماضي والأيام الخوالي ، فتبدي له حضن أمه الدافئ من خلال برودة الثلج الراعشة :

يا ثلج قد ذكرتني أمي	أيام تقضي الليل في همي
مشغوفة ، وتحار في ضمي	تحنو عليّ مخافة البرد

وكأن قلب الأم الوالهة التي صورها رياض معلوف[٢٩] قد شدّ بأحكام إلى ابنها البعيد ، فكم من خطاب كانت تخطه إليه بأنفاسها الملهبة " توصيه بالإياب" ثم تهرع إلى " كنيسة الضيعة " .

لتنذر النذور	وتشعل الشمعة
من عينها تفور	وتطفر الدمعة

تفتت الكبود

من شدة التحنان

أما ذلك الابن فيا بؤس حاله ، إنه أيضاً يعاني مرارة الغربة ويكابد لواعج الحنين ، وكم أرقه طيف أمه وشغلت عينه بالدموع عن لذيذ المنام . ومثل

[٢٩] من قصيدته (المغترب)، انظر جريدة العمل ١٧ أيلول (سبتمبر)

هذا كان حال الشاعر نعمة قازان في ليالي غربته[30]:

لك الله مــن ليلــة مــرة	وهل للغـريب سوى اللوعة
تذكرت حتى همت دمعة	فشاهــدت أمي في دمعتـــي
ولاحت لعينيَ فـي هالــة	عموداً من النور في غرفتي

ولكن الدهر القاسي كـم كـان يتمـادى في قسـوته حـين يغتـال الأم أو يغتال ولدها ليبقي في قلب الملتاع حسرات كالجمر ، لقد مات الشاعر عقل الجر في مهجره وفقدته أمه إلى الأبد فعادت الذكرى بأخيه شكر الله إلى ذلـك اليـوم الكالح ، يوم الهجرة[31] :

– ((أتطول غربتك ياابني ؟

– " خمس سنوات يا أماه ، ثم لا تريني إلا عائداً إليك ولن نفـترق بعدهـا مـدى العمر . "

" وغرق الاثنان في غيبوبة العناق وتمتمت الشفاه ألفاظ اللوعة

" وعلت شهقات الوداع وطاف المكان بـالدموع . ومـرت السـنوات " الخمـس آخذه " بأعناق الثلاثين من مثيلاتها .

" وهاهي الليالي قد عملت في أسارير الأم تسويداً وتجعيـداً .. أحـدودب ظهرها ومرهت مقلتاها من البكاء والسهر ، وما تزال شـاخصة إلى الطريـق الـتي خرج منها ولدها البكر إلى العالم الجديد ، ولم يرجع .. " وها هو ذا الأخ يرثـي أخاه بل يرثي تلك الأم التي ترقب عودة ولدها علـى مثـل الجمـر دون أن يبلغهـا

[30] معلقة الأرز ٦٢ .

[31] أغاني الليل ١٤٢ .

نعيه[٣٢])) :

مــاذا أقــول لقلـب أمــي الوالـــه المتوجـــد
ما انفك طيفك نصب عينيها يـروح ويغتـــدي
وتكاد تسمع وشوشاتك في الصـــدى المتـــردد
في هينمــات الروض في صخب الرياح الشرد
في زقـزقات الطيـر حــول المنــزل المستوحد
في غمغمات المـوج تحـت الـزورق المتــأود
فــي مركــب آت وآخـــر للـرحيــل مــزود
واهـا لهـا مــن جـذوة الشـوق التـي لـم تبـــرد
بـردت براكيـن الجبــال ونارهـــا لـم تخمـــد

يا بــاذل الوعـــد السخــي لهـا بعـــود أحمـد
والموت يضحك من وعودك خلف باب موصد
مــا زلـت أكذبهـا بأنـك فــي نعيـــم أرغـــد
سأعلّهـا وأعلّهــــا بالعـــود والعيــش النـــدي
وأعلّهـــا حتـــى يكحلهـــا الـحِمـــام بمـــرود
إذ ذاك يصدق موعد ، يا بـؤس ذاك المـوعـد

إنها مأساة ، وأية مأساة .

ولم تكن الصورة التي رسمها الياس فرحات من مهجره لتلـك الأم المعذبـة لتختلف في جوهرها عن صورة أي أم رحل عنهـا ولدهـا إلى غـير رجعـة ، لقـد

[٣٢] ديوان عقل البحر ١٤٩ ، وقد كتم الشاعر عن أمه وفاة أخيه حتى أدركتها الوفاة .

كانت تعد الأيام أملا في أن تكتحل عيناها برؤية ولدها وأن تضمه إلى صدرها الدافئ ، ولكن هيهات ، لقد حال الرمس دون أمنيتها و لم تكتحل عيناها بغير التراب . وها هو ذا ابنها النازح يشعر بمرارة اليتم من بعدها فيناجيها بقوله[٣٣] :

أنفقتِ عمرك ترقبين رجوعنا ... وتجوس كل سفينة عيناك
وتحمّلين الريح كل رسالة ... خرساء لقنها فؤادك فاك
ما مرت النسمات بي عند الضحى ... إلا عرفت بطيبها رياك
والبدر لم يظهر لعيني مرة ... إلا قرأت بوجهه نجواك
أشقى النساء على الثرى أم قضت ... أيامها في وحدة النساك
أبناؤها ملؤوا البيوت وبيتها ... خال من الحداث والضحاك
ترنو إلى الأفق البعيد بمقلة ... تبغي اختراق دوامس الأحلاك
وتسائل الأقمار : " أين محلهم ... ومتى يكون من الإسار فكاكي"
وقضت ملوعة الفؤاد وعينها ... تجتال بين الباب والشباك
حسب المهاجر لوعةً أن الأسى ... يقضي عليه و لايرى مثواك

وهكذا كان للأم شأن وأي شأن في الأدب المهجري ، إذ بلغت لدى أبنائها المغتربين منزلة التقديس ، وصحبوا خيالها في حلهم وترحالهم ، ومحضوها محبتهم ، وأكثروا من ذكرها في شعرهم . لقد توج عقل الجر قصائد ديوانه بقصيدة " أمي " ، كما أهدى نعمة قازان ديوانه (معلقة الأرز) إلى أمه التي غدت حفنة تراب في جوارشجر الأرز ، عدا عشرات من القصائد مبثوثة في دواوين الشاعر القروي وشفيق معلوف وأبو ماضي ، وفرحات ....

وبوسعنا القول إن الحنين إلى الأم وتر جديد شده شعراؤنا المغتربون إلى

[٣٣] ديوانه (الصيف) ١٣٧ .

قيثارة الشعر العربي فاتسم به شعرهم وعرف به سائر الشعر المهجري . ومثل هذا الموضوع لم يستأثر بحيز كبير من اهتمام الشعراء العرب من قبل ، إن الشعر العربي لم يول المرأة -أماً وأختاً وزوجة ... - ما تستحقه . وقد يكون للعقيدة المسيحية أثر في هذا الشأن لما عرف عنها من تقديس أمومة العذراء ، على نحو ما نجده في قصيدة " حضن الأم " للشاعر القروي . ولكن الذي لا شك فيه أن الشوق إلى الأم - كما هو الشأن في بعض روميات أبي فراس من قبل - موضوع اقتضته حياة المهجريين وما اتسمت به من غربة وفراق وضياع ، بحيث كان اللوذ بالأم يعبر عن نزوع النفس المعذبة القلقة إلى الطمأنينة والراحة والعودة.

على أن الحنين إلى الوطن الأم هو الذي استغرق كل مشاعر الحنين ، وأنماطها ، فصدره الحاني قد اتسع لضم الأحبة كلهم وانطوى على رصيد عاطفي كبير خلفه المهاجر على أرضه . لقد طال على النازح الزمن وتكاثرت عليه النوائب والمحن و لم يعد له من عزاء سوى التعلل بذكر الوطن والانكفاء إلى العهود الزاهية فوق ربوعه . ومن طبيعة النفوس المعذبة أنها في غمار حياتها العابسة وواقعها المتجهم تجنح لاستعادة رصيدها السالف وعواطفها الغابرة هرباً مما هي عليه من أسى وكآبة ، وعند ذلك يطيب لها العيش في رحاب الماضي البهيج وتستمرئ التهويم في عالم الذكرى الجميل . وهكذا كان طيف الوطن يلم بشكر الله الجر وينقله بلمحة خاطفة إلى ربوعه الفاتنة[٣٤].

كيف نسلوه موطنا ما سلانا إن ذكراه في النوى سلوانا

[٣٤] زنابق الفجر ٩١ .

كم رقصنا مع الجداول فيه   وضحكنا مع الربيع زمانا
وصبغنا أزهاره بأمانينا   فرفت في جوه ألوانا
إن لبنان عندنا جبل الإلهام   والشعر حيث كنا وكانا
حلم سابح على شفق النفس   وفجر يشع خلف دجانا
جذفي ، جذفي على الشاطئ   الوردي منه يا ذكريات صبانا
واسرحي يا نسائم الصبح في   أوراقه الخضر واهمسي نجوانا
نحن في البعد مقلة ترشف   الغيم على أفقه جوى وحنانا
وقليل أن نبذل العمر يا   ساقي على قطرة تبل ظمآنا
وعجيب من ابن لبنان ألا   يبصر الحسن في سواه مكانا
أسهدَ الشوق مقلتيه فلا   ينفك يبكي أيامه تحنانا
وطن لا نروم عنه بديلا   ولو أن البديل كان الجنانا

كانت رؤية الماضي الجميل وبعث الذكريات العِذاب بلمساً لجراح ذلك المغترب وبرداً على قلبه المشوق ، فالشاعر نصر سمعان يطيب له العيش أبداً في ربوع حمص حيث نسائم الميماس وخرير العاصي ، إنه يستعيد صفحة مشرقة كان الدهر قد بسم له فيها وأذاقه حلاوة العيش[٣٥]:

إن أنسى لا أنسى في الميماس ليلتنا   والجو صاف ونور البدر ألاق
وبلبل الروض يعلو بالنفوس إلى   حيث الملائك أسراب وأجواق
يشدو فتختلج الآفاق زافرة   والنجم مصتغ وقلب الليل خفاق
لاح الصباح لنا من قبل موعده   كأنته لسماع الشدو مشتق

والنفس الواهة التي تتوق إلى وصال من تحب تَجنح لتحقيق بغيتها عن

[٣٥] مجلة (العصبة) تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٨ ص ٤٥٠ .

طريق الخيال أو الحلم ، وقد تبدع لنفسها صورة من عالم الذكريات أو عهود الطفولة تنفس في ظلالها الوريفة عن بؤسها الكامن وواقعها المتجهم . فحين تغدو رؤية الوطن أمراً بعيد المنال ، فلا أقل من أن تتم بعين الخيال ، وكل ما في الطبيعة بوسعه عندئذ أن يكون مطية إلى هذه الرحلة الشعورية . فمن قبل لاذ الشعراء العرب بظواهر الطبيعة للإعراب عن مشاعرهم الصادقة فناجوا النسيم والسحاب والقمر والنجوم ، وحملوا أشواقهم ساري البرق وسرب القطا وظبيات البيد وحمام الدوح .. وهل تتبدل النفس الإنسانية وتحول عواطفها .. وعلى هذا الغرار بث شعراء المهاجر لواعج حنينهم وأضافوا إلى ذلك – تبعاً لاغترابهم وراء المحيط – مناجاة الشراع والمجذاف والسفين والموج . وهكذا كان كل ما يلوح لعين المغترب ذي الحس المرهف يذكره بوطنه وينقله إليه ، فيريه ربوعه خلال موج البحر ، أو في وجنة البدر ، أو في حفنة من ثلج .

أما الشراع فقد غدا لصيقاً في حنايا النفس الغريبة ، راسخة صورته في القلب المعذب ، إذ ارتبط بمأساة المهاجرة وأصبح رمزاً للرحيل . إن تهاديه فوق الموج يثير في نفس المغترب أشجى الذكريات ، ولكنه في الوقت نفسه يبعث في روحه أعذب الآمال ، لقد كان به أصل الداء وأسى الوداع ، ومع ذلك فإن في جناحه أيضاً بلسم الشفاء وفرحة اللقاء ، وهكذا لاح الشراع لشكر الله الجر فطار به كاللمح إلى فردوس وطنه وهو يقول : [36]

كلما لج في البحار شراع لجت الذكريات في إرهاقي
فمن الأرز من خمائله الخضراء من جوه من الأعماق

---

[36] ديوانه : أغاني الليل ١٥٤ .

من مهاوي الثلوج من قنـــن (الميزاب) من مجثم النسور العتاق
من أغاني الملاح من نغم الأمـــواج عنـــد الغـروب والإشـراق
من رنين الأجراس من زهوة الأعراس بين الصنوج والأبـــواق
من حداء الشباب من زغردات الغيد تدوي في حلبـــة الأجـواق
لي من كلها مناد ينـادي إلى العـــود بعـــد طـــول الفـــراق

إن مشهد ذلك الشراع هو الذي دفق من قريحـة الشـاعر تلـك المويجـات الجميلة من الذكريات . فالنفس تختزن لقطات مـن ذلـك المـاضي البهيـج ، فهـي تنزع للخروج في ساعات الشوق والحنين ، ولا تلبث أن تندفع عند أقل إثارة من رؤية شراع أو ثلـج أو مـرور سـحاب أو نسـيم ، فـإذا هـي تتقـاطر عـن طريـق التداعي صورا ساذجة شائقة تنساب في النفس انسياب الحلم المعذب .

ونحن واجدون في قمر الياس فرحات أحلى ربوع الوطـن وأجمـل ملامحـه وكأنه والوطن امتزجا فأصبحا شيئاً واحداً على غرار الحلول المتبادل[٣٧]:

إني انتظرت القمـر	أشكـو لـه أمـري
فازددت لمـا ظهـر	جمـرًا علـى جمر
هذا خيـال الوطـن	فـي وجنـة البـدر
هذي سفوح التلال	هـذي أعـاليهـا
هذي عيون الجبال	تجـري مـآقيهـا
هذي مراعي الظبا	هـذي مـآويهـا
هذي ديـار الصبـا	ياليتنـــي فيهـا

وعلى هذا النحو من اليسر والبساطة تتقـاطر مشـاهد الوطـن فيمـا يشـبه

[٣٧] ديوانه (الربيع) ١٩٤ .

انسراد الشريط ، وكأنها الجدول يترقرق . وقد يفتقر مثل هذه الأبيات إلى التدرج والتماسك العضوي بحيث يسهل علينا تغيير ترتيب صورها ، لكنها لقطات جزئية ساذجة من طبيعة الوطن الجميلة يرسل الشاعر فيها مشاعره على سجيتها ويسلم نفسه إلى ما يشبه الحلم ، على نحو ما لمسناه قبل قليل في قصيدة شكر الله الجر ، فهناك الشراع وهنا البدر ، وإذا نحن مع الشاعر المشوق في عالم مضيءٍ محبب تبدو معه ربوع الوطن متشحة برؤى واخيلة لطيفة ، مسربلة بموسيقى هادئة موقعة وقواف ساكنة منوعة تتفق وبساطة الرؤيا وتدفق الحلم.

وهكذا كان طيف الوطن البعيد مبعث الحرارة في نفوس المغتربين والبلسم لجراحهم . لقد ذابت قرائحهم في أشعارهم حتى بتنا كأننا نسمع أنين نواعير العاصي وهديل حمائم صنين وأغاريد عنادل الأرز وأنغام رعاة الماعز ورنين نواقيس القرية وتكبير مآذن الفجر .

إنه على جناح الخيال كان الشاعر المغترب يتلذذ بمتعة الوصال وينتشي بعذوبة اللقاء .

الحنين إلى عهد الطفولة :

على أن أزهى صور الحنين ما انطوى على عالم الطفولة، فذاك عالم مرح لم تسود صفحته الآلام ، و لم تذهب برونقه الأحزان ، إنه عالم محبب إلى الشاعر الغريب ، لأنه يمده بصورة مشرقة مضيئة يعيش عليها في مواجهة الصورة العابسة التي يعيشها في مغتربه ، وكأنها استرخاء عذب للنفس المعناة على وسادة مخملية من الذكريات الحلوة .

إن أقل مشهد في تلك الربوع النائية كان يثير العاطفة ويهز المشاعر ،

وسرعان ما تتواشج في تلك النفوس المرهفة جملة من التداعيات التلقائية ، يطير من خلالها ذلك الشاعر المشوق إلى ربوع وطنه ويسرح في ملاعب صباه .

في قصيدة " يا ثلج " يتمازج لدى رشيد أيوب الحنين إلى الوطن والحنين إلى الطفولة تمازجاً محبباً ، ففي إثر تهطال الثلج مرة في تلك البلاد ، أخذ يتقاطر أمام الشاعر شريط زاه من الذكريات العذبة في أيام الطفولة الخوالي :

يا ثلج قد هيجت أشجاني	أذكرتني أهلي بلبنان
بالله قل عني لإخواني	ما زال يرعى حرمة العهد
يا ثلج قد ذكرتني الوادي	متنصتاً لغديره الشادي
كم قد جلست بحضنه الهادي	فكأنني في جنة الخلد
ياثلج قد أذكرتني الموقد	أيام كنا حوله ننشد
نمضي إليه كأنه المسجد	وكأننا النساك في الزهد

إنها نبرة صادقة من الواقع الماضي تنطوي على سذاجة رائقة من عالم الطفولة البهيج ...

وكما هو حال رشيد أيوب (الدرويش) تجاه هطلة ثلج ، كذلك كان حال رشيد الخوري (القروي) " وقفة على شاطئ البحر " ، هذه الوقفة في أحد الثغور البرازيل هاجت الوجد بالشاعر القروي فإذا هو محمول إلى وطنه على جناح الخيال يناجيه[٣٨]:

يا نسيم البحر البليل سلام	زارك اليوم صبك المستهام
إن تكن ما عرفتني فلك العذر	فقد غير المحب السقام

[٣٨] ديوان القروي ١٥٦ .

أو لا تذكـر الغـلام رشيـدا ... إننـي يانسيـم ذلـك الغـلام

وبمثل هذا القص يعمد الشاعر إلى تذكير النسيم بعهود صباه :

طالما زرتنـي إذا انتصـف ... الليـل بلبنـان والأنـام نيـام
ورفعت الغطـاء عني قليلا ... فأحسـت بمزحـك الأقـدام
أسبق الفجر في الهبوط إلى ... البحر وكم طاب لي به استحمام
سابحاً كالأوز انطح صـدر ... المـوج والموج زاخـر لطام
غرفتي السطـح زينتها سماء ... تتدلـى مـن سقفهـا الاجـرام
فكأن الفضاء صـدر رحيب ... وكأن الهـلال فيـه وسـام

ولكن قلما تجلت ملامح الرضى والسرور على هذا النحـو ، إذ لا يلبث شعاع المرح والغبطة أن يخبو أمام فيض من المشاعر القاتمة الـتي سرعان مـا تغمـر نفس الشاعر حين ينقطع عنه تيار الذكريات الممتع ويتجهـم أمـام عينيه الواقـع الكالح . كذلك لم تكد دفقة الرؤيا العذبة تنتهي في قافيـة الشـاعر القـروي حتـى يتبدل المشهد وينقلب وجـه الصـورة ، حـين يصحـو الشـاعر مـن حلـم الطفولـة الباسمة على يقظته الكئيبة فإذا هو يستأنف القول :

يابرازيل لو أفضت عليَّ المال ... فيضا ما طاب فيك المقام
مثلما تنقضـي الليالـي سراعا ... هكذا فيك تنقضي الأعوام
وإذا بالفتـى مـن الهـم شيـخ ... تعتريه الأوصاب والآلام

وهكذا كانت الحلاوة تقترن بالمرارة ، وعند صفو الليالي يحـدث الكـدر. بل إن سواد الحزن كان يغلب على أكثر مـا نظمـه شـعراء المهجـر الأمـيركي في حنينهم إلى أوطانهم . فالشاعر حسني غراب لا يرى في الذكرى إلا مـا يوجـع ،

ولا يروي غليله إلا الوصال ، إنه يخاطب قلبه الخفوق بقوله[٣٩] :

أكلما ذكــرت حمص حننت إلى	ماض من العيش ما في رده طمع
بي مثل ما بك فاكتم ما تبوح به	من الأسى فكلانا في الهوى شرع
أبعد حمص لنــا دمع يراق على	منــازل ، أم بنــا مـن حادث هلع
دار نحن إليهــا كلمــا ذكــرت	كأنمــا هــي مـن أكبادنـا قطــع
وملعب للصبــا نأســى لفرقتــه	كأنه مـن ســواد العيـن منتــزع
فمــن لنــا بمغانيهــا ويومئــذٍ	سيــان مــا تأخــذ الدنيا وما تدع

ففي مثل هذه القصائد كان يشط الخيال بالشاعر المعنّى في مهجره وتهيج قلبه الذكرى عائدة به إلى عهود الصبا حين كان يخطر في الدروب ، ويجري وراء الفراشات ، ويرقص مع الجداول ، ويرقد تحت العرزال ، ويستحم بندى الفجر ، ويتطيب بعبير الزهر .

لقد كان الشوق إلى تلك المرابـع جامحـاً لم تروضـه الأيـام وكـان الحنـين طاغياً لم تطامن منه الليالي . فقد غدا الوطـن نجـيّ الشـعراء وكعبـة آمـالهم وقبلـة أمانيهم .

ومن عجب ألا تزيد السنون هؤلاء الشعراء عن مهجرهـم إلا بعـداً ومـن وطنهم إلا قرباً ، وأنى لهم أن يألفوا حياة الغرب شيوخاً وهم ما ألفوهـا شـباباً . أما هذا الوطن النائي فكان يزداد في قلوبهم حباً وتقديساً ، وكأن البين قد عفّـى على مفاسده ، ومحا مساوئه فغدا نقيا طاهراً . وأخذت نفوسهم ترسم حولَه هالة كانت تتسع وتزدهي على مرور الأيام وكر السنين . وهكـذا كـانت تتحـاور في

[٣٩] مجلة " العصبة " تموز (يوليو) ١٩٤٨ ص ٥١ .

مخيله المغترب صورتان تتباينان يوماً بعد يوم حتى تغدو احداهما عذاباً وجحيماً ، وتغدو الأخرى فردوساً ونعيماً . كان كل ما حول الشاعر يتلون بمشاعره ويتسربل بعواطفه ويتسم بأفكاره ، أما المهجر نفسه فهو لم يتغير من أمره شيء ، وأما الوطن فهو لم يتبدل من حاله شيء .. ولكن ذلك المغترب الذي كان يعيش بين مد الأمل وجزر اليأس هو الذي تبدل فتبدل في نظره الوجود ، ومن هنا ضاقت البرازيل على رحبها بالشاعر القروي حتى لكأنه منها في سجن[40] :

تضيق بي الدنيا إذا ذكر الحمى	كأني من عرض البرازيل في حبس
يسير معي لبنان أني توجهت	ركابي لو يغني الخيال عن الحس
فما أبعد الأسماء عن مسمياتها	وأغرب شمس الأرض عن هذه الشمس

كذلك حالت دنيا المهجر في عيني عقل الجر فإذا هو فيه[41] :

بلبل من خمائل الشرق أقصته	الرياح الهوجاء عن أوكاره
لايرى في جنائن الأرض حسنا	بعدما بان عن جنان دياره
بدلته النوى من الروض ثغرا	ومن السلسبيل حر أواره

أما الهالة المضيئة التي رسمها القلب المشوق للبنان فهي التي جعلت نعمه قازان يتساءل عن سر ذلك التراب[42] :

ما السر في هذا التراب	فلا يريد به ثمن
فكأنما الدنيا السما	وكأن لبنانا عدن

---

[40] ديوان القروي ٦٨٢ .

[41] ديوان عقل الجر ٢٣ .

[42] مقلفة الأرز ٥٧ .

حتى إن شغف الشاعر بلبنان بلغ درجة تقارب التقديس حين رأى فيه الجمال المطلق الذي لا يحد لأن الله خلقه على صورته[43]:

بَسَمَ اللــه للجمــال مجسّم	فتجلى لبنان حيــن تبســم
هو كاللــه لا يُحـد بعين	وهو كالله ما أجل وأعظم

لقد بلغ الشاعر الغريب أقاصي الأرض وشهدت عينه فيها حلال السحر ونقّل فؤاده حيث شاء من الهوى ... ولكن حبه ما كان إلا للحبيب الأول ، وكأن الشاعر أبا تمام قد عناه في قوله :

كم منزل في الأرض يألفه الفتى	وحنينه أبــدا لأول منـــزل

فهو لم يكن يعدل بذلك كله حسن ضيعته وجمال عرزالها وحلاوة نبعتها، ألم يجد شاعرنا العربي المتيم أن الشمس على جدار حبيبته أجمل منها على سائر الديار ؟ وهكذا تراءى الوطن في مخيلة شعرائنا في المهاجر موئلاً للسعادة المثلى وصورة فريدة من صور الخلد ، وعروساً فاتنة من عرائس الكون، وجوهرة مكنونة في قلادة الدهر ، لا سماء كسمائه ولا جبل كجبله ، ولا هناء إلا في ربوعه ، حتى لكأن الدنيا قد تجمعت فيه .

وقد يبدو هذا الإيثار غريباً على منطق الذهن ، ولكن متى كانت المنازع العاطفية والدوافع الشعورية تحتمل حدود المنطق وأسره ، وصرامة العقل وجفافه؟ وهل من تفسير سوى العاطفة يبرر تعلق المرء بوطنه وإيثاره إياه على سائر الأوطان ؟ إن هذا قوام كل نزعة من نزعات الإعجاب والحب والحنين ..

[43] مجلة (المراحل) أيلول (سبتمبر) ١٩٥٨ ص١٩

وإذ يبلغ الحنين إلى الوطن هذه المنزلة منزلة القداسة ، فـإن وصالـه يغـدو الغايات ، وإذ ذاك لا فرق في أن يتم الوصال في الحياة أو يتم في الممات ، وكمـا تلهف نسيب عريضة شاعر الرابطة القلمية على العـودة " إلى حمـص ولـو حشـو الكفن " جرد نعمه قازان من نفسه ذلك المغترب الذي يناجي وطنه[٤٤] :

لم يرض بالدنيا ويرضى   مـن ترابـك بالكفـن

كذلك ما فتيء الشاعر القروي يردد في مهجره بمرارة[٤٥] : " بـت أفضـل قبرا في وطني على قصر في غربتي " ، وحين أشرق في وجهه أمل العودة استبد في نفسه الفرح فإذا هو يهش لاستقبال الموت في وطنه مردداً في جذل :

بنت العروبة هيئي كفني   أنا عائد لأموت في وطني

حتى إن هذا الشاعر يجعل وصال الوطن دليل الوجـود والعـدم ، ومعيـار الحياة والموت ، فالحياة في الغربة هي الموت والموت في الوطن هو الحياة :

ما عاش من عاش عن لبنان مغتربا   ولا قضى من قضى بعد النوى فيه

وإذا لم يقيض الله لشاعر مثل عقل الجر أن يستلقي في واحـة وطنـه حيـاً فلتتفيأها رفاته بعد أن يغادر هذه الدنيـا ويتـوارى عـن صفحـة الوجـود ، وتلـك كانت وصيته[٤٦] :

إن حُرمنا من نعمة العيش فيه   لا حُرمنا من مرقد في جواره

فقد اشتدت منازع الوجد بهـذا الشـاعر نحـو وطنـه حتـى صـارت لديـه

---

[٤٤] معلقة الأرز ٥٧ .

[٤٥] ديوان القروي ، على الترتيب ٧ ، ٤٨٥ ، ٧١٨ .

[٤٦] ديوان عقل الجر ، على الترتيب ٢٣ ، ١٢٨ .

أقوى من الموت نفسه في هذه الصورة البديعة[٤٧]:

وشوق تنتهي الدنيا ويبقى وراء القبر يلتهم الترابا

وهكذا شبت مشاعر الحنين في نفوس شعراء المهجر ، فعندما يتعذر لقاء واحدهم لوطنه في واقع الحياة كان يطير إليه على جناح الخيال أو يلوذ بسحر الطفولة ولذيذ الأحلام ، ولكنه عندما تصحو مشاعره المخدرة على خيبة الواقع ومرارته وترتد أبصاره عن بريق السراب والرؤى لتصطدم بصخور اليأس .. فإن آماله كانت تضيق حتى تنحصر في أمنية واحدة لا تعدوها إلى سواها وهي الموت في الوطن . والآن تنطوي هذه النفس المعذبة على منتهى الحنين حين يبلغ بها الوجد مرحلة الفناء في الوطن والاتحاد بترابه ، وعندئذ يغدو الموت هو الوصال المنشود الذي تجسد فيه الحلم الكبير ، حلم العودة والخلاص من حياة التيه .

اللوذ بالغاب :

ذلك المغترب الذي هجر فردوسه المفقود واقتلع نفسه من كل ما تحب وتألف في تلك الأرضة الطيبة .. حيث كانت تفتر في ثغره بسمات صباحه ، وتكتحل عيونه بسواد ليله ، وتغفو أجفانه على لذيذ أحلامه .. ذلك المغترب وجد نفسه في مهجره معلقاً في فراغ مخيف يحدق إليه النظر فلا يبلغ أعماقه ، ويسفك فيه عافيته من أجل لقمة العيش فتتأبى عليه ... فإذا هو بعد ذلك الغربة تعتصر قلبه رمز مجسد للضياع ، أضاع وطناً ولكنه أخفق في أن يجد عنه بديلا ، فهو أبدا تائه لا يفتأ يتساءل مع الشاعر القروي:

حتام أحيا غريب مالـــي وطـــن

[٤٧] ديوان القروي ١١٢ .

وعن مثل هذا الشعور بالضياع عبر أيضاً شاعر مهجري من الشمال هو إيليا أبو ماضي فقال :

وطني ، ستبقى الأرض عندي كلها حتى أعود إليه ، أرض التيه

إن الشعور الحاد بالاغتراب الذي أفعمت به نفس الشاعر في مهجره تبعاً لإحساسه المرير باليأس والوحشة جعله غريباً ، لا عن الأهل والوطن فحسب، بل عن الناس وعن العالم . وهذا هو شعور جبران خليل جبران إذ قال : ((أنا غريب في هذا العالم ، أنا غريب ، وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة تجعلني أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصية ما رأتها عيني ...))

فأين موطن الشاعر ، وما كنه وطنه البعيد ذاك ؟ إنه لم يعد لبنان ولا المهجر ولا أي بقعة في الدنيا ، ولكنه عالم خاص مثالي خلقه خيال الشاعر وجعل منه مملكته المحببة . وقد يعمد إلى تحديد بعض معالمه فيطلق عليه اسم الغاب ، وما الغاب سوى الطبيعة الخالصة التي لاذ بها الشعراء هرباً من واقعهم النفسي في مهجرهم ، فالقروي في قصيدة (الربيع الأخير) يسعى إلى الغاب ويجد في ظلاله برداً وسلاماً[48]:

هيا إلى الغاب أني قد بنيت لنا   من الرياحين عشا لينا عطرا
لا تأملي من جوار الناس منفعة   فلنبتعد عن حماهم نأمن الضررا
لم يعمروا من بقاع الأرض غامرة   إلا وقد غمروا بالشر ما عمروا

لقد رفض الشاعر مادية الغرب وحضارته وآلته ومدنه وشعر بالتيه فيها

---

[48] ديوان القروي ٦٤٩ .

وبالغربة عنها[٤٩] :

نواطــح ذاهبـــة في الفضـــاء　　توشك أن تثقب صدر السماء
لو لم تنـر أطباقهــا الكهربـــاء　　لكان فيها الصبح مثل المساء
كل دليل في دجاها ضليل

وهكذا أصبحت الأرض لديه " جثة من غير روح ، انتشرت فوقها المدائن كالقروح " فالعيش فيها لا يطاق ، وأين منها أحضان الطبيعة الحانية . ومثل هذا الشعور يتجلى أيضاً في قول إلياس فرحات[٥٠] :

خذني إلى الغاب واتركني أعش زمنا　　مستمتعاً بسلام النفس والبـدن
فما أخــاف نيـــوب الوحـــش فاتكــة　　كما أخاف لسان الناطق المدني

و لم تكن الصحراء إلا صنو الغاب لدى يوسف أسعد غانم ، ففي رحابهما يستظل الشاعر بالراحة وينعم بالهدوء[٥١] :

آه يادنيــا علــى دنيــا المنــى　　تـــزدهي مــا بيـــن واحات وبيد
حاديات العيس تزجـي نغمـــة　　هـي جـرس مـــن جـرير ولبيـد
صينت الأعراض فيها والدما　　صينـت الأموال من عين الحسود

فأية صحراء هذه يتلهف عليها الشاعر غير الصحـــراء العربيـة حيـث نبـع العروبة الصافي وأخلاقها المثلى ؟ إنه يذوب وجدا إلى ترابه ويقول[٥٢] :

" لقد سلخ القدر ستا وعشرين سنة مـن عمـري هبـاء أرقـب السـفن العـابرة إلى

---

[٤٩] ديوان القروي ٦٥٨ .
[٥٠] رباعيات فرحات ٨٥ .
[٥١] مجلة " العصبة " ، ت ١ ، ت ٢ ، (اكتوبر - نوفمبر) ١٩٥٢ ص ٧٤٤.
[٥٢] مجلة " القلم القديم " العدد الممتاز ، تموز ، آب (يوليو ـ أغسطس) ١٩٥٣ .

الشرق ... إلى موطن الله ... وكيفما أدرت عيني في سماء هذا المهجر تجلت لي خيمة عربية . لقد تعبت في الغرب حتى ملني التعب ، خذوا الدنيا الغربية أرضاً وبحراً وسماء ، وأعطوني خيمة عربية انصبها على إحدى روابي وطني لبنان ، على ضفاف بردى ، على شواطئ الرافدين ، في مجاهل اليمن ، في سفح الأهرام ، في واحات ليبيا ... " وما أشبه هذه الخيمة بخيمة رشيد أيوب التي لا يعدل بها كنوز الأرض "[٥٣] :

... فخذ الدنيا وما فيها وهات خيمة الناطور

وهكذا كان المحرك الأول لذلك الشعور شعور الهرب من وطأة الناس والمدن ، والحنين إلى الغاب أو الصحراء ... إخفاق المغترب العربي في التلاؤم مع الحياة الغربية في بيئته الجديدة وما عاناه فيها من أزمة النفس الناجمة عن اختلال القيم واختلاف المثل .

أما هذا العالم عالم الغاب الذي آثره الشاعر الغريب فلم يكن يختلف في جوهره عن سائر العوالم التي كان يخلقها لتغدو له مملكة محببة يستشعر فيها الراحة والهناء من مثل عالم الطفولة أو الذكريات أو الأحلام أو الأجداد ... ولكنه عالم يتسم بالغموض والإبهام ويعكس شعور التيه والضياع . ورغم ما أضفاه شعراء الحنين على وطنهم المختار من روح فلسفية مجردة قوامها المجهول والمثالي واللامحدود ، وطابعها الارتفاع فوق حواجز الزمان والمكان فإنه ظل مشدوداً إلى الوطن المادي وطن الشاعر في الشرق . وما الغاب والصحراء والأرز والخيمة إلا رموز لطبيعة الوطن العربي الجميل ، حيث القرية الوادعة ، والنبع

---

[٥٣] أغاني الدرويش ٣٢-٣٧ .

الحالم ، والرمال الطاهرة ، والقطعان السارحة والشبابة الحانية ... وحيث ترخي النفس لأحلامها العِنان ، وتنعَم بعزلة هنيئة ، معطرة بالسكينة ، مكحلة بالجمال.

هذه النزعة– نزعة الحنين الطاغي إلى الوطن وأهله وأحبته – إنما هي نزعة إنسانية متأصلة في النفس البشرية ، ولكنها لم تكن تتجلى في إنسانيتها لدى شعراء المهاجر الأمريكية إلا معانقة للنزعة القومية ، مصطبغة بصبغة الوطنية والعروبة " وهل حياة العرب في الماضي إلا حنين وإلا ذكرى ، وهل هم منذ كانوا إلا رحل ؟ وما بكاء الأطلال إلا الصورة الثابتة لهذا الحنين الذي نما معهم على مر الزمن واختلاف المنازل والأمكنة ، إنه امتداد للروح العربية "[٥٤]

وليس اللون القومي صفة طارئة تعرض لشعر الحنين ولكنها سمة أساسية تتصل بجوهره ذاته ، فقوام الحنين الذكريات ، والذكريات وثيقة الصلة بتراب الوطن شديدة اللصوق بالمرء ، ومن هنا كان مظهرها القومي سمة لازمة لشعر الحنين . لقد بقي المغترب أبدا عربياً شرقياً ، لا يفتأ يولي وجهه شطر الشرق وينزع دوما إلى جذوره المطمئنة في أرضه العربية .

ولعل هذه السمة تبدو أوضح ما تكون في انطواء كثير من قصائد الشعر الوطني على نغمات الحنين الصادق ، وتداخل كثير من منازع الحنين بالمشاعر القومية . وكم كانت عاطفة الحنين مشوبة بالمرارة حين تتجلى فيها ملامح الأمة فإذا الشاعر الشجي يجد أنه ووطنه صنوان في نضالهما العاثر .

وهكذا فإن هذا الشعر وإن أشبه شعر الرومانسية الغربية فإنه يختلف عنها

---

[٥٤] شوقي ضيف : دراسات في الشعر المعاصر ٢٦٣ .

في مصدره اختلافاً بينا ، فالشاعر المهجري كـان يستمد نسغ عاطفته وملامح صوره من صميم واقعه وأعماق غربته . إنه شعر واقعي برغم مثاليته ، لصيق بتراب الوطن برغم إمعانه في سماء الخيال . وما تلك القصائد الذاتية المفعمة بزفرات الشوق والمبللة بدموع الحنين سوى شعر إنساني يتعدى حدود الوجدان الذاتي ليتصل بالشعور البشري العام ، لأن الذات التي عبر عنها ليست ذاتا مغلقة بل هي ذات عانت قسوة الأيام وانضجتها نار الآلام فاغتنت بألوان المشاعر وغدت شفافة تتراءى من خلالها كل نفس عاشت مأساتها .

لقد عاش ذلك الفردوس المفقود في ضمير شعرائنا في المهجر وفي حنيات نفوسهم ذكرى حية ورؤيا متألقة فصحبهم في غدوهم ورواحهم ويقظتهم ومنامهم حتى سرى في روحهم فإذا هم يتنفسونه في واجد أشعارهم ويتنهدونه في شجي مواويلهم .

وهكذا ، هناك ، في الطرف الآخر من وجه المعمورة ، وعلى يد فئة من المهاجرين الموهوبين ، أشرق الحرف العربي في المهجر حيناً من الدهر ، وتجلى في السماء الغربية كقوس قزح . ثم لم يلبث طويلاً حتى غاب ، فزال بغيابه آخر تاج أدبي في تلك الأندلس الجديدة .

أدب المهجر : المراجع والمصادر

أ – المراجع :

احسان عباس ، محمد يوسف نجم	الشعر العربي في المهجر	بيروت ١٩٥٥
إلياس قنصل	أدب المغتربين	دمشق ١٩٦٣
جورج صيدح	أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميريكية	بيروت ١٩٥٧
شوقي ضيف	دراسات في الشعر العربي المعاصر	القاهرة ١٩٥٩
عمر الدقاق	شعراء العصبة الأندلسية في المهجر	بيروت ١٩٧٣
عيسى الناعوري	أدب المهجر	القاهرة ١٩٥٩
محمد مندور	في الميزان الجديد	القاهرة ١٩٤٤
محمد مصطفى هدارة	التجديد في شعر المهجر	القاهرة ١٩٥٧
محمد عبد الغني حسن	الشعر العربي في المهجر	القاهرة ١٩٥٥
مجلة " العصبة "		سان باولو–البرازيل
مجلة " القلم الجديد "		عمان – الأردن

ب – المصادر :

إيليا أبو ماضي	ديوان الجداول	بيروت ١٩٦٨
إيليا أبو ماضي	ديوان الخمائل	بيروت ١٩٦٧
إلياس فرحات	ديوان فرحات	سان باولو١٩٣٢
إلياس فرحات	ديوان الربيع	سان باولو١٩٥٤
إلياس فرحات	ديوان الصيف	سان باولو١٩٥٤
إلياس فرحات	ديوان الخريف	سان باولو١٩٥٤
إلياس فرحات	رباعيات فرحات	سان باولو١٩٥٤
رشيد أيوب	ديوان أغاني الدرويش	؟

رشيد سليم الخوري(القروي)	ديوان القروي	القاهرة ١٩٦١
رياض معلوف	ديوان خيالات	سان باولو١٩٣٦
رياض معلوف	ديوان زورق الغياب	صيدا ؟
شفيق معلوف	سنابل راعوث	بيروت ١٩٦١
شكر الله الحر	ديوانه أغاني الليل	بيروت ١٩٦٣
العصبة الأندلسية	في هيكل الذكرى–ميشال معلوف	سان باولو١٩٤٤
عقل الجر	ديوان عقل الجر	بيروت ١٩٦٤
فوزي معلوف	ديوان فوزي معلوف	بيروت ١٩٥٧
فوزي معلوف	ديوان على بساط الريح	بيروت ١٩٥٨
نعمة قازان	ديوانه معلقة الأرز	سان بولو١٩٣٨
قيصر سليم الخوري (المدني)	ديوان الشاعر المدني	دمشق ١٩٦٨

المبحث الثالث
الشعر الحر و إيقاع العصر

١- المحاولات الأولى لنشأة الشعر الحر

١-١- المفهوم

١-٢ - العوامل

١-٣- الإرهاصات الأولية

٢- التشكيل والأبعاد الدلالية

أ - الموسيقى والإيقاع

ب - الصورة الشعرية

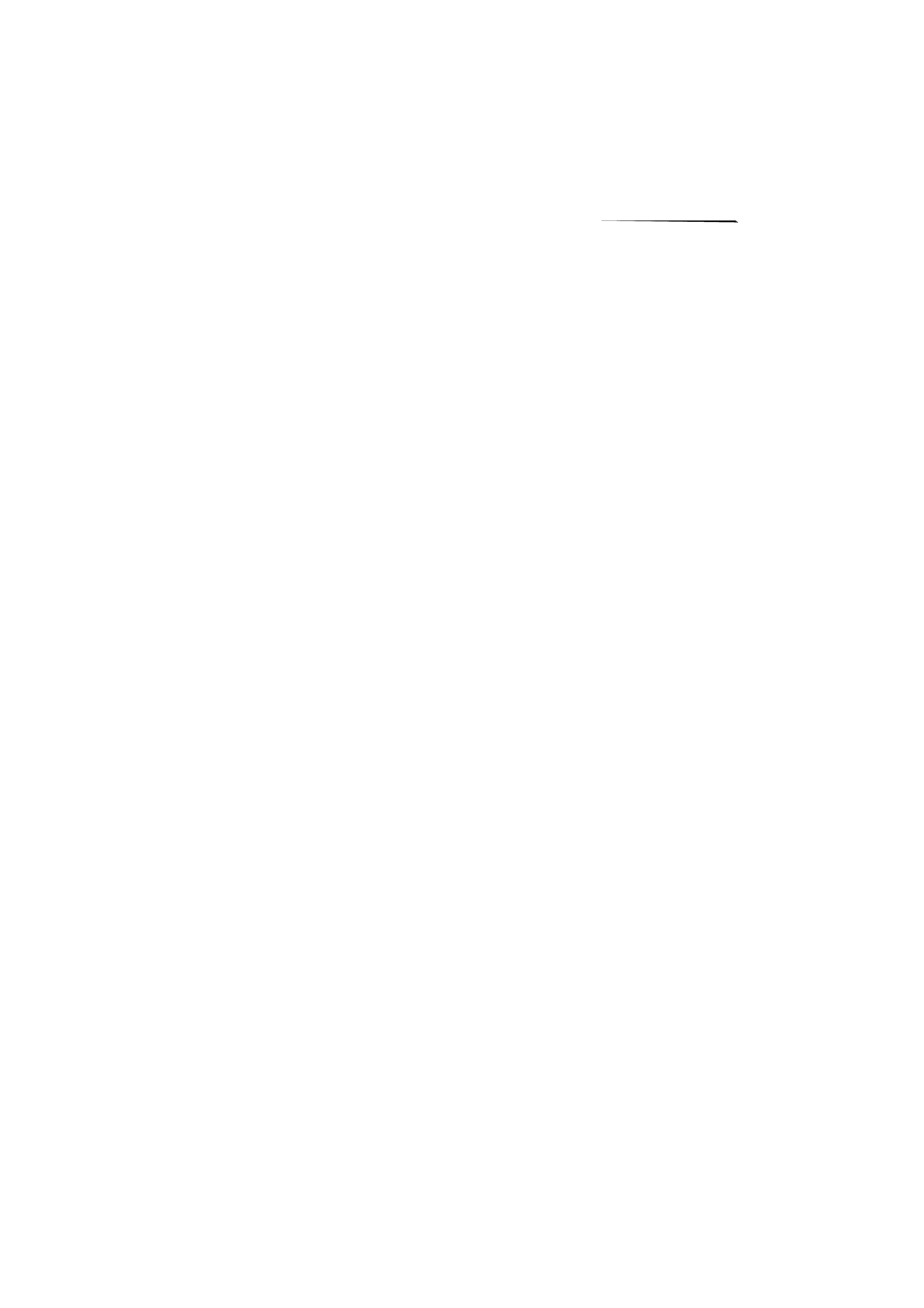
جـ - الرمز والنمط التشكيلي

د - الوحدة العضوية

هـ- العاطفة

و - الغموض الفني

ز - اللغة الإيحائية



المحاولات الأولى لنشأة الشعر الحر

١ – ١ – المفهوم :

تعددت المفاهيم النقدية لمفهوم الشعر قديماً وحديثاً . ولسنا بصدد مناقشة تطور هذا المفهوم على مر العصور الأدبية ، ولكننا بصدد وضع مفهوم تقريبي للشعر الحر في مرحلة نضجه وازدهاره في النصف الثاني من القرن العشرين .
ونعني بقصيدة الشعر الحر هي تلك القصيدة التي تعتمد على اللغة الشعورية الإيحائية وعلى تفعيلات الشعر الخليلية أو التفعيلات الإيقاعية التجديدية ، وعلى التحرر من وحدة البيت الشعري والشطرين المتقابلين ، لتستخدم قافية متعددة تعدداً غير منتظم . وسطراً شعرياً واحداً يطول ويقصر وفقاً للدفقة الشعرية ، كما أنها تعتمد على الصورة الكلية والوحدة العضوية والتخيل الشعري الموضوعي ، والموسيقى الخفية ، والأبعاد الرمزية والدلالية للتعبير عن قضايا الواقع الحياتي المعيش .

هذا المفهوم الذي نطرحه لا يعد مفهوماً شمولياً لقصيدة الشعر الحر ، لكنه يعد مفهوماً هيكلياً يحدد الأبعاد الرئيسية التي تسير عليها قصيدة الشعر الحر .

فمن حيث اللغة في قصيدة الشعر الحر نجد أنها قد تجاوزت الخطابية والمباشرة التي تحمل مدلولاً واحداً هو المدلول المعجمي لها ، إلى لغة إيحائية تحمل مدلولات عديدة .

وقد تخلصت القصيدة من الهندسة الشكلية التقليدية ، التي تعنى بقافية موحدة وبحر شعري واحد ، وعدد تفعيلات متساوية في كل بيت وشطر ، إلى هندسة إيقاعية لا تلتزم بعدد التفعيلات أو القوافي ولا وحدة البيت .

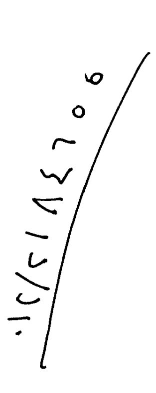
ومن ثم حلت الموسيقى الخفية محل الموسيقى الظاهرة ، لأن الأولى انطلقت من التفعيلة والإيقاع الصوتي ، والثانية انطلقت من وحدة القافية والجرس الموسيقي لها . كما أن الصورة الشعرية في قصيدة الشعر الحر صورة كلية تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وتتكون من تضافر البنى الجزئية والدفقات الشعورية . بينما الصورة الشعرية في القصيدة العمودية صورة جزئية تقف عند حد الاستعارة والكناية والتشبيه والمحسنات البديعية لأنها ترتبط بوحدة البيت في كل القصيدة ، وكل بيت وحدة مستقلة بذاتها .

وغدا التخيل في قصيدة الشعر الحر موضوعياً من حيث توافق الصورة المخيلة مع الترابطات الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر وتعيشها الأنا الجماعية بنفس القدر المعيش لدى الشاعر ، بدلاً من التخيل الميتافيزيقي الذي كان مسيطراً على القصيدة الرومانسية .

وقد أخذت قصيدة الشعر الحر على عاتقها التعبير عن قضايا الوطن والمجتمع ، وتجاوزت مشكلة الذات الفردية ، وشعر المناسبات التقليدية ، لتعنى بمشكلات الأنا الجماعية ، ومن ثم لجأت إلى الرمز والإيحاء لتعبر عن الواقع ، لأن الإفصاح والمباشرة ما عادا يتوافقان مع مقتضيات الواقع الراهن ، ومتغيراته الحياتية والاجتماعية والسياسية ، وسنعرض لتوضيح هذه السمات فيما بعد .

ولاسيما في محور التشكيل الفني .

والسؤال الـذي يتبـادر إلى الذهـن هـو ، لمـاذا حـدث هـذا التطـور على مستوى الرؤية والأداة في مرحلة الأربعينيات من القرن العشرين ومـا بعدهـا . أو بمعنى آخر ترى ما هي العوامل التي أدت إلى ظهور قصيدة الشعر الحر .



١-٢ -عوامل ظهور قصيدة الشعر الحر :

هناك عوامل عديدة أدت إلى ظهور قصيدة الشعر الحر ، ومنها العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية .

العامل الفني :

ظهرت إرهاصات التمرد على الشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية في الأدب القديم في محاولات متفرقة - سنعرض لها فيما بعد - ولكن هذه الإرهاصات أخذت التبلور منذ ظهور محاولات الديوان وأبولو والمهجر المتكررة في تجديد إطار الشكل والمضمون . وكانت هذه المحاولات في منزلة بين المنزلتين ، أي بين القصيدة الكلاسيكية وقصيدة الشعر الحر ، ويمكننا القول : إن محاولات أبولو والمهجر والديوان تعد مرحلة انتقالية للانتقال بالقصيدة من الكلاسيكية إلى الشعر الحر ، على مستويات عديدة منها اللغة والصورة والخيال والشكل والقافية والموسيقى والعاطفة .

وجاء شعراء مدرسة الشعر الحر فتمردوا على السمات الرومانسية للقصيدة ، وبدؤوا يطوعون الشكل الفني للقصيدة وفقاً لمقتضيات الواقع بدلاً من الإغراق في التهويمات الذاتية الرومانسية .

فعلى مستوى اللغة كانت اللغة تتأرجح بين الإيحائية والمباشرة في القصيدة الرومانسية وفقاً للحالات الشعورية والنفسية للشاعر ، فإذا جنح إلى النزعة التأملية والاستبطانية للذات استخدم اللغة الإيحائية ، وإذا عبر عن المشاهد الخارجية للذات استخدم اللغة المباشرة ، ولذلك كانت القصيدة الرومانسية تحوي المستويين معاً ، أو أحدهما .

وجاء شعراء مدرسة الشعر الحر ، فأدركوا أن الواقع الهروبي الذي فرض على الشاعر الرومانسي الانسحاب للداخل والانطواء حول ذاته لم يعد مجدياً ، لأن تطور الحركة الوطنية التحررية في البلاد العربية أخذ في الازدياد ، وحصلت بعض البلاد العربية على استقلالها ، وبدأ الشاعر يعبر عن اهتزاء معايير الواقع الجديد بلغة إيحائية تتوافق مع متغيرات الواقع الحياتي المعيش . كما أن التطور الفني الطبيعي للغة جعل الشاعر يتجاوز المباشرة إلى لغة متعددة الدلالة لتضفي على النص الشعري ثراءً لفظياً ودلالياً .

يضاف إلى ذلك أن اللغة الإيحائية تتوافق مع الصورة التجسيدية والتشخيصية التي اعتمدت عليها القصيدة المعاصرة ، وهذا ما جعل اللغة الإيحائية تشكل سمة أساسية فيها .

وعلى مستوى الشكل الفني فقد تحرر الشاعر المعاصر من القافية حتى تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية ، بدلاً من استخدامه قافية واحدة توافق حركة الروي ولا توافق البعد الدلالي الذي يرمي إليه . وهذا التحرر يعطي الشاعر انطلاقة جديدة في تعبيره عن الواقع تعبيراً حقيقياً ، مما عاد التغني بموسيقية القافية هو الهم الأساسي للشاعر ، لكن همه يكمن في مدى تعبيره عن واقعه . إذ أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية ، التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا ، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده ، لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حامل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية[1] وهو يريد أن يعبر عن الواقع ولا وقت عنده للغنائية الشكلية .

وقد استخدم الشاعر المعاصر التفعيلة الواحدة وحدة نغمية تتردد تبعا للإيقاع النفسي بدلاً من إيقاع القافية . فالتفعيلة هي أساس بناء البيت الشعري يتصرف فيها الشاعر بأوضاع وتشكيلات تتناسب مع وقع أفكاره . فالشاعر الأصيل لا يختار بحر القصيدة عن قصد وتدبر ... ولكن التوتر الدافع هو الذي يختاره .(٢)

إن رغبة الشاعر في التعبير عن واقعه بكل متغيراته وتناقضاته دفعته إلى تجاوز الحدود التقليدية الشكلية للقصيدة ، وبخاصة التي تقيد انطلاقته التعبيرية ، وأصبح الشاعر يطرح الرؤية الفكرية ممتزجة ومتوافقة مع الأداة الفنية لها .

ومن ثم لم يعد الشكل الهندسي يرسم مسار القصيدة ، ولكن الرؤية المطروحة هي التي تطرح هندستها الشكلية التي تتوافق معها ، إذ أن عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية الأمر الذي لم يتحقق على هذا النحو من أي عصر مضى ، وليس طبيعياً أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة ، فالخبرة تفرض إطارها وتختاره ... وهي تتغير في كل مكان مع الزمن ، فكان لا بد أن يتغير معه إطار التعبير ، وفلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار ، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب .(٣)

العامل الاجتماعي :

إن الشاعر المعاصر كائن اجتماعي يعيش قضايا عصره ، ومتغيراته ويتفاعل معها تفاعلاً حقيقياً ، ولذلك تأتي قصائده تعبيراً عن المواصفات الاجتماعية السائدة ، ومن المألوف أن واقعنا العربي بمجموعة من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية منذ أواخر الأربعينيات ، فقد تطورت

الحركات الوطنية التحررية في بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر ولبنان وفلسطين والعراق ، وأخذت على عاتقها عبء تحرير الوطن من قيود الاستعمار، وفي هذه المرحلة قويت هذه الحركات الوطنية عن سابقتها لأنها قد أفادت من محاولات إضعافها في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . ولذلك أخذ الشعراء يعبرون عن واقع هذه الحركات الوطنية ، وتجاوزوا النواح والبكاء والانزواء الذي سيطر على الشعراء الرومانسيين ، فضلاً عن أن الرومانسية كانت قد وصلت إلى قمة نضجها الفني ، وخاصة الرومانسية التي كانت سائدة في مجتمعاتنا العربية و لم تعد متوافقة مع متغيرات الواقع الاجتماعي ، لأن البكاء والعويل والانسحاب للداخل ومخاطبة الطبيعة لا تحرر أوطاناً ، لكنها تصيب الذات بالعجز والانكسار والضياع .

من ثم تمرد بعض الشعراء الشبان في تلك الآونة على القصيدة الرومانسية مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، فقد تنبهوا إلى حقيقة الواقع الاجتماعي الذي يتطلب النهوض به ، وترك النزعات الذاتية التي تلتحم بالواقع وتجعله يهرب بعيداً عنه ، خاصة أن الوعي بقضايا الوطن ومتطلبات الجماهير أصبحت ناضجة ، ومتبلورة في الأذهان ، وكافة جموع الشعب تطمح للخلاص من الاستعمار ، وفي ظل هذا التطور الوطني أصبح صوت الأدباء عالياً في دعوتهم إلى الخلاص ، ومن ثم ظهرت إرهاصات الشعر الواقعي أو الشعر الحر الذي يقترن بقضايا الواقع في كتابات هؤلاء الشعراء ، برغم أن بداياتهم الشعرية كانت تقليدية .

إن الشعر الجديد هو تعبير عن عالم جديد ، وعن موقف جديد من هذا العالم ، وليس من قبيل المصادفة أن وجد في بلادنا في أعقاب الحرب العالمية الثانية حين كان عالمنا يمر بتغيير هائل ، ووعينا يمر بتغيير مشابه ، وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن هذا الشعر الجديد هو الذي يعكس في تعدد منازعه بين واقعية ورمزية وسريالية أزمة الوعي المعاصر . (٤)

وهذه القضايا الحياتية الملحة جعلته يتخلص من القيود التي تضيق آفاق التعبير كتساوي الأشطر الشعرية ، والقافية الموحدة ، والغنائية العالية ، والإسراف في تصوير العواطف ، والشاعر المعاصر إنسان واقعي لا يميل إلى التكلف أو الافتعال في تصوير المواقف ، إنه فرد في مجتمع يعمل ويبني ويريد أن يكون تلقائياً وحراً في تعبيراته ، حتى يستطيع أن يجسد قضايا وطنه ومجتمعه ، وتستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم القيود والأطلال إلى الواقع العربي الجديد دونما قهر أو ضياع .

ولعل الرغبة في تحرر الشاعر من القيود التي تكبله هي التي جعلته يتمرد على كل القيود العصرية بما فيها قيود الهندسة الشكلية في القصيدة العمودية ، لأن هندسة الشكل تتطلب هندسة مقابلة في الفكر . وفكر الشاعر المعاصر فكر انطلاقي يتطلع إلى التخلص من القيود في كل حين ، ويريد أن يحطم القوالب الجامدة التي تكبل حريته الفكرية أو الإبداعية . ولذلك ليس غريباً أن تجد شعراء مدرسة الشعر الحر يرفضون شعر المناسبات الذاتية والأغراض الشعرية كالمديح والرثاء والهجاء ، ولو لجأ شاعر إليها يحملها مضامين عصرية بحيث يخرج الغرض من إطاره الذاتي إلى الموضوعي .

وهذا يؤيد ارتباط الشاعر الحر بالتعبير عن قضايا المجتمع والوطن ، وتجاوز المشكلات الذاتية للفرد ، ولعل ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا واقعه هو ما جعل الرمز يشكل ملمحاً بارزاً في قصائده لأن الشاعر يعبر عن قضايا حقيقية معيشة في الواقع وهذه القضايا قد تكون متماثلة أو متباينة أو متناقضة ومن ثم فهي شديدة التعقيد والغموض ، ولا يتلاءم معها التصريح والمباشرة فالتصريح قد يتوافق مع الشاعر الرومانسي أو الكلاسيكي ، لأنه يعبر عن ذاته أو الذات الأخرى لكنه لا يتوافق مع قضايا الحاضر المليئة بالمتناقضات ، ومن هنا كان لجوء الشاعر المعاصر للرمز ضرورة فنية يقتضيها السياق .

وارتباط قصيدة الشعر الحر بقضايا الواقع الاجتماعي يرجع لسببين ؛" الأول : تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية ، حتى لو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب ، والثاني : تبصيرنا بما في حياة الطبقة الكادحة من تعاسة وما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح وإرجاع هذا إلى أخطاء في بناء المجتمع ذاته ." (٥)

العامل الثقافي :

كان لنضج الوعي الفكري والثقافي لدى الشعراء المعاصرين أثره البارز في نشأة الشعر الحر ، " فالشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها ، وهذا مَعْلَم من معالم حياتنا الراهنة ، ونلمسه في اتجاهنا نحو البناء ، وليس عبثاً أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمته ." (٦)

وهذا البعد الثقافي جعل الشعراء ينفتحون على التراث الإنساني ،

التاريخي والفلسفي والأسطوري والأدبي والديني والصوفي ، يستوحونه ويوظفونه توظيفاً معاصراً ومن ثم نجد قصيدة الشعر الحر منذ بواكيرها الأولى اهتمت بالمضمون الفكري والسياسي والثقافي والحضاري ، وفضلته على العناية بالهندسة الشكلية .

كما أن الروافد الثقافية جعلت الشعراء المعاصرين ينفتحون على الآداب الأوربية ويتأثرون بها ويفيدون من تطورها ،ومن منجزات حضارتهم ، ولذلك نجد تأثير بعض الشعراء الأوربيين على الشعر العربي المعاصر واضحاً ولاسيما ت.س.اليوت في قصيدته الأرض الخراب The west land ، وبودلير ، وبول فاليري ، ووليم بتلر ويتيس ، ورامبو وغيرهم ... وهذا بدوره أدى إلى زيادة الوعي الفكري والإبداعي للشاعر ، وإلى إطلاعه على تراثه الإنساني الماضي والحاضر ، وإلى تجاوزه كل الأطر التقليدية والشكلية في القصيدة إلى أطر تجديدية تتوافق والواقع الحياتي .

١-٣- الإرهاصات الأولية :

١-

إن تمرد الذات على الشيء المألوف ليس وليد العصر الحاضر ، وليس قاصراً على الشعراء المعاصرين ، ولكنه موجود في كل عصر . إلا أن التمرد يتباين من مرحلة لأخرى وفقاً لطبيعة المتغيرات الحياتية التي تشكل هذا التمرد . وقد حدثت محاولات الخروج على الشكل المألوف للقصيدة العمودية في القديم والحديث عند بعض الشعراء " غير أن هذه المحاولات مع كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم ، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة بل كان تغييراً جزئياً وسطحياً ، أقول هذا وأنا أذكر المحاولات التي بدأت منذ وقت مبكر في العصر العباسي لإحداث بعض التلوين الشكلي في البنية الموسيقية للقصيدة ." (٧) كبعض الموشحات الأندلسية التي خرجت على عمود القصيدة العربية وفي الحقيقة أن هذه الموشحات لا تعد تطوراً للقصيدة العربية ، لأنها فن له سمات مميزة وخصائص فنية تغاير خصائص القصيدة العمودية ، واقترن هذا الفن بمرحلة زمنية معينة وبيئة معينة أيضاً ، ثم توقف ولم يتطور بعد ذلك .

وحتى لو سلمنا بأنه امتداد لشكل القصيدة العربية ، فإن التشكيل الجديد لها يعد تشكيلاً محدوداً ، لأن الوزن المستخدم في الموشحة وزن واحد ، وكل شطر فيها يتساوى مع الآخر ، والتنويع في القافية تنويع منتظم ، يخضع لنظام واحد تسير عليه القصيدة ، إذ كل مجموعة أشطر تسير على قافية واحدة ، وعليه أصبح التجديد محدوداً ومحصوراً في التنويع الموسيقي للقافية ." وأغلب المحاولات التي حوولت لتجديد الإطار الموسيقي للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا

الإطار تشكيلاً فنياً ، تكاد لا تخرج في منتهاها عــن هـذه المحاولـة المبكـرة . قـس على ذلك كل ما عرف باســم المربعـات والمخمســات والمسدسـات ومـا أشـبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معــين من الهندسة ، وبديهي أننا لا نقصد أن يخرج الشاعر على كل هندسة في تشـكيله عمله الفني ، فنحن نؤمن بأن النظام عنصــر أساسـي في الأعمـال الفنيـة ، لكننـا حريصون على جعل هذا النظام شيئاً يصدر عن نفس الشاعر لا شيئاً يفرض مـن الخارج ." (٨)

كما أن محاولات " البند " تعد أيضاً أقـدم المحـاولات وأقربهـا إلى الشـعر الحر ، فهو يعتمد علـى بحـر " الهـزج " مفـاعيلن مفـاعيلن ، ولا يتقيـد بأسـلوب الشطرين ، بل يتكون من شطر واحد ، ويختلف عدد تفعيلاته من شـطر لآخـر . كمـا أن الشـعراء في كتابـاتهم للبنـد لا يتقيـدون بوضـع الأشـطر أسـفل بعضهـا البعض ، لكنهم يكتبون كما يكتبون النثر ، نجد ذلـك في البنـد الـذي كتبـه ابـن الخلفة يقول :" أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات ، وقد يُعـذر لا يعـذل مـن فيـه غراماً وجـوى مـات ، فـذا مذهـب أربـاب الكمـالات ، فـدع عنـك مـن اللـوم زخاريف المقالات ، فكم قد هذب الحب بليداً ، فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيداً ، صه فما بالك أصبحـت غليـظ الطبـع لا تظهـر شـوقاً ، لا ولا تعـرف توقاً ، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب أطـلال خليط عنك قد بان ، وقد عرّس في سفح ربى البان ." (٩)

وهذا اللون من الشعر ظهر في عصور متأخرة ، ولذلك لم يعتن به النقــاد أو الشعراء كثيراً ، وقد عده بعض الدارسين من بحر الهزج " مفـاعيلن مفـاعيلن " إلا أن نازك الملائكة تـرى أنـه يعتمـد علـى تفعيلـتي بحـري الهـزج والرمـل وهمـا

" مفاعيلن ، فاعلاتن " تقول :" وحقيقة الأمر أن البند خلافاً للشعر العربي كله يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر ، يجمع بينهما ويكرر الانتقال من أحدهما إلى الآخر عبر القصيدة كلها ، والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل ، ونحسب أن تعسف النقاد في التماس التخريجات التي يعللون بها خروج البند عن الهزج يرجع في أساسه إلى أنهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر في قصيدة متناسقة فكيف يصح أن تجتمع التفعيلة "فاعلاتن" مع التفعيلة "مفاعيلن" دون أن تتنافرا ؟

والواقع أنهما تجتمعان اجتماع أجمل اجتماع إذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما ، والسر في إمكان ذلك أن بينهما علاقة خفية يمكن أن نتبينها بالتقطيع .

مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن
لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

إن "لن مفاعي" التي هي مقلوب "مفاعيلن" مساوية في حركتها وسكناتها للتفعيلة "فاعلاتن" ومثل ذلك كامن في "فاعلاتن" هذه فإن مقلوب "علاتن فا" مساوٍ في مسافاته للتفعيلة "مفاعيلن" وعلى ذلك فإننا إذا حللنا أي شطر من الرمل "فاعلاتن فاعلاتن" وجدناه يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله ، كما أننا نستطيع أن نحول أي شطر من الهزج "مفاعيلن" إلى الرمل بأن نزيد سبباً في أوله ، وهذه الخاصية هي التي لاحظها الخليل بن أحمد حين وضع الرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة هي دائرة المجتلب ومنها الرجز ." (١٠)

والأشطر الأربعة الأولى من البند الذي ذكرناه نجدها تعتمد على تفعيلة بحر الهزج "مفاعيلن" أي من أول قوله " أهل تعلم " إلى قوله " زخاريف المقالات " واعتمد على تفعيلة بحر الرمل " فاعلاتن " من أول قوله " صه فما بالك " إلى " قوله توقاً " .

بيد أن هذا البند برغم أنه أقرب الأشكال إلى الشعر الحر ، إلا أنه يعتمد إلى حد كبير على أسلوب السجع والجناس ، وننظر نهايات الأشطر في قوله : " لذاذات مات ، كمالات ، مقالات ، بليداً ، رشيداً ، شوقاً ، توقاً ، بان ، البان "

وهذا الأسلوب السجعي غالباً ما يكون بعيداً عن روح قصيدة الشعر الحر ، فإذا كان الشبه قريباً بينهما في الشكل فإنهما متباينان في المعنى والسياق . بل إن هناك " بنوداً " تأخذ شكل القصيدة العمودية مع تنوع القافية تنوعاً منتظماً ، كالموشحات ، أو بعض القصائد الرومانسية ، ومنها بند الشيخ حسين العشاري يقول :"

فغدا في رمضان الخير كالغيث المريع
فرعينا في شتاء الجذب أزهار الربيع
كم أياد وعطايا رشف الناس لماها
ومزايا وسجايا حسن العرش سماها . (١١)

وواضح أن هذا البند يسير على نمط القصيدة العمودية وبعيد عن بناء قصيدة الشعر الحر ، ويسير هذا البند من أوله إلى آخره على تفعيلتي بحري الرمل والهزج ، ويستخدم نظاماً متساوياً من التفعيلات والأشطر والقوافي .

على أن ما يعنينا ليس مدى إمكانية تحقيق المربع بين تفعيلتي الرمل والهزج (فاعلاتن ، مفاعيلن) في البند الواحد . ولكن ما يعنينا هو إمكانية

اقتراب البند من قصيدة الشعر الحر ، وهل كان مقصد هؤلاء الناظمين للبند تطوير القصيدة العربية وكتابة قصيدة تجديدية ، أم أنها كانت محاولات شعرية أولية لم تقف على قدميها بعد ووقع فيها بعض الشعراء في مراحل زمنية متباينة.

ونظن أن هذه المحاولات مردها يرجع لأمرين : الأول رغبة بعض الشعراء في التجديد والخروج على الأطر التقليدية للقصيدة ، لذلك كتبوا " البند " حتى يتيح لهم حرية الخروج على العمود الشعري المألوف ، لكنهم اصطدموا بعدم تقبل الوقع الحياتي آنذك لأنماط هذا التجديد لأنه لم يتوافق مع التغيرات الحياتية في تلك الآونة فضلاً عن أن المتشددين من الشعراء – وهم إذ ذاك الأكثرية – رفضوا هذا التجديد وعدوه لوناً من ألوان السجع أو النثر المبتذل . والثاني : رغبة بعض الشعراء في كتابة محاولات شعرية وهم إذ ذاك لم تنضج ملكاتهم الشعرية بعد . ومن ثم جاءت محاولاتهم غير ناضجة .

وبرغم الاختلاف حول مدى إفادة رواد الشعر الحر من " البند " وحول إمكانية اقتراب البند من الشعر الحر ، إلا أننا نظن أن المحاولات الشعرية الناضجة من البند ، كمحاولتي ابن الخلفة ، وباقر بن السيد إبراهيم الحسين [٢٠] تعد أقرب المحاولات الشعرية لقصيدة الشعر الحر ، سواءً اعتمد بند كل منهما على بحري الرمل أو الهزج أو على أحدهما ، وذلك على الرغم من اختلاف بعض النقاد والعروضيين وشعراء الرواد حول هذه القضية .

وتوجد بعض المحاولات الشعرية القديمة المنسوبة إلى ابن دريد في القرن الرابع الهجري وقد أوردها الباقلاني في كتابه " إعجاز القرآن " وكذلك محاولات منسوبة إلى أبي العلاء المعري وردت في كتاب وفيات الأعيان يقول فيها :

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم
إلى منزلنا الخالي
لكي نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء
فما مثلك من غيّر عهداً أو غفل .

ومهما يكن من صحة نسبة هذه المحاولات لقائليها ، فإنها تدل على أن هناك محاولات فردية تجديدية ، كانت تبذل قديماً . ولكن لم يكتب لها الاستمرار ، لأن الواقع الحياتي آنذاك لم يكن مهيئاً لتقبل هذا التجديد .

٢-

تتابعت هذه المحاولات في العصر الحديث ولاسيما منذ أوائل القرن العشرين عند بعض الشعراء الرومانسيين ، وخاصة شعراء المهجر والديوان وأبولو . فقد أضافوا في أشعارهم مزيداً من الأشكال الهندسية الجديدة ، فجعلوا الشطر الثاني من البيت الشعري يتكون من تفعيلة واحدة ، ويسير الشطر الأول على قافية معينة والثاني على قافية مغايرة . فضلاً عن التزام كل القصيدة ببحر واحد ، وما نظن هذه المحاولات إلا تجديداً في الشكل الهندسي للقصيدة عن طريق إضافة هندسة أخرى للهندسة التقليدية وكأن ما فعله الشاعر هو أنه قدم تجربته الإنسانية في إطار هندسي أكثر صرامة ، ومن هذه المحاولات التجديدية في الشكل الهندسي محاولة العقاد في قصيدته " بعد عام " ومحاولة الياس فرحات – وهو يعد من أقطاب المهجريين – في قصيدته " يا حمامة " يقول فيها على سبيل التمثيل :

يا عروس الروض يا ذات الجناح	يا حمامة
سافري مصحوبة عند الصباح	بالسلامة
واحملي شكوى فؤاد ذي جراح	وهيامه

فنجد أن الأشطر الأولى تسير على قافية موحدة هي " قافية الحـاء " ، والأشـطر الثانية تسير على قافية أخرى هي " الميم المتبوعة بهـاء " وتتكـرر تفعيلـة فـاعلاتن (o/o//o/) أو(ص ح ح – ص ح – ص ح ح – ص ح ص) أو (cvc- cvv- cv- cvv) ثـلاث مـرات في الأشـطر الأولى ومـرة واحـدة في الأشـطر الثانيـة .
وبرغم أن هذا التجديد اقتصر على تجديد بعض الهندسـة الشـكلية ، إلا أنـه يعـد محاولة للخروج على الهندسة التقليدية للقصيدة العمودية .
وتتقـدم هـذه المحـاولات تدريجيـاً فنجـد قصيـدة لعبـد الرحمـن شـكري بعنـوان " كلمات العواطف " نشرها ديوانه الأول تخرج على وحدة القافيــة وعلـى الإطـار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية يقول :

خليلــي و الإخـاء إلـى جفــاء	إذا لـم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صـــدق	وقـد نبلو المرارة في الثمار
شكوت إلى الزمان بني إخائـي	فجاء بـك الزمان كـما أريــد

تضح في هذه القصيدة أنها تسير علـى بحـر واحـد ، وأن كـل مـا تغـير فيهـا هـو حرف الروي ، كما أن شكري كان له الفضل في أن يكون أول مــن يثـور علـى القافية ، ويرى فيها عائقاً عن الوحدة العضوية للقصيدة ، فأدخل الشعر المرسل ، وبذلك أسهم في وضع أساس القصيدة العربية الجديدة ." [١٣]

والحق أن كل محاولات التجديد التي تمت في الإطـار الموسـيقي للقصيـدة على أيدي شعراء هاتين المدرستين الكبيرتين إنما كــانت تستلهم تلـك المحـاولات التي قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم ، وفي نفس الاتجاه ، وتحت نفـس التأثير يمكن النظر إلى محاولات التكوين الموسيقي التي جاءت بعد ذلك على أيدي الشعراء الذين تمرسوا بالصورة التقليدية للقصيدة حتى سمحوا لأنفسـهم بـإحداث

بعض التلوين ." (١٤)

ونجد ذلك في قصيدة " سحر صوت " لحسن كامل الصيرفي التي يقول فيها :

إن غرد البلبل   في هدأة الأسداف

وصفق المجداف

في صفحة الجدول

فصوتك المرسل   أنغامه أطياف

تطوف في دل

في مرقص الليل

ومن الواضح أن الشاعر يحدث تنويعاً موسيقياً بتنوع القافية عن طريق التباديل والتوافيق بالمفهوم الهندسي لهما ، فيستخدم قافية اللام مرة واحدة وقافية الفاء مرتين ، ثم يحدث العكس فيستخدم قافية اللام مرتين والفاء مرة واحدة ، وذلك من أول القصيدة إلى قوله " أطياف " ثم يذيل الشاعر هذا التبادل النغمي للفاء واللام بشطرين متتابعين على قافية اللام .

ويعد هذا التنوع الموسيقي خطوة متقدمة نسبياً في التجديد الهندسي لشكل القصيدة برغم أنها تسير على التنوع المنتظم للقافية ، وعلى بحر واحد ، وعلى أشطر متساوية في عدد التفعيلات .

ويبدو أن هذه المحاولات العديدة التي تكررت عند شعراء المهجر وأبولو ، كانت تعبيراً عن حالات القلق والتوتر التي يشعر بها الشاعر تجاه الشكل القديم ، فنفسه نفس متمردة وقلقة وأسيانة ومتوترة ومنكسرة وطامحة ومتأملة ومتألمة والشكل الهندسي القديم بصرامته التقليدية لا يتوافق مع هذه المقومات النفسية أحياناً .

ومن ثم لم يجد بدا من التمرد على الهندسة التقليدية إلى هندسة اخرى تتيح له التعبير عن مقوماته النفسية والحياتية . وأضعف الحيل أنه لجأ إلى تنوع القافية تنوعاً منتظماً ، وإلى توزيع الأشطر الشعرية توزيعاً تبادلياً كما في قصيدة " سحر صوت " أو توزيعاً تنازلياً كما في قصيدة " النهاية " للشاعر المهجري نسيب عريضة التي يقول فيها :

كفنوه
وادفنوه
أسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق

هتك عرض
نهب أرض
قتل بعض
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافاً ؟
ليس تحيا الحطبة ."

فالقصيدة برغم التنويع الشكلي لسطورها الشعرية إلا أنها قصيدة عمودية تعتمد على تنوع منتظم للقافية وعلى بحر شعري ، والشكل التقليدي لها هو :

كفنوه وادفنوه ، أسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق
هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه

وما نظن كتابة نسيب عريضة هذه القصيدة على شاكلة الشعر الحر إلا رغبة منه في التجديد والتمرد على الشكل القديم للقصيدة العربية . لكنه شأن غيره من شعراء المهجر لم يتجاوز حد تنويع القافية تنويعاً منتظماً . لكن يبدو أن الشكل السطري الذي كتب به نسيب عريضة قصيدته قد خدع بعض الشعراء والنقاد وظنوه تجديداً شمولياً في الشكل والقافية والتعبير ، فيعجب أحمد زكي أبو شادي بهذه القصيدة ويجعلها نموذجاً لمحاولة التحرر في الشكل والتعبير ." (١٥)

ثم تقدمت هذه المحاولة خطوة أخرى عند بعض شعراء مدرسة أبولو ، فقد تأثروا بشعراء المهجر من ناحية والشعر الإنجليزي من ناحية ثانية ، ومن هؤلاء الشعراء أحمد زكي أبو شادي ،" فقد آثر أبو شادي الشعر الحر ، لأنه وجد فيه وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصي ، فهو ليس مطلقاً من قيد القافية فحسب بل إنه أيضاً أكثر مرونة ، إنه يمكن الشاعر من تنوع الإيقاع تبعاً للفكرة والعاطفة ، كما أنه يمكنه من استخدام التعبير المحكم لنقل مراده إلى المتلقي ." (١٦)

وتمرد أبو شادي على الهندسة التقليدية للقصيدة العمودية ، إلا أن هذا التمرد عنده لا يعني عدم الالتزام بالضرورات الفنية أو الحرية الفوضوية للفن ، لكنها تعني التخلص من بعض القيود الهندسية التي تعوق حركة التعبير ، وساعده في ذلك إلمامه بالشعر الحر الفرنسي ، وخاصة شعر " جوستاف كان " Gustave kahn ، وهو من أوائل الشعراء الفرنسيين الذين مارسوا تجربة الشعر المرسل ، والتغيرات السياسية والاجتماعية التي مر بها المجتمع في العشرينيات والثلاثينيات .

وقد كتب أبو شادي أول قصيدة له من الشعر الحر عام ١٩٢٦ ، وهي قصيدة (الفنان) في ديوانه ".الشفق الباكي." وكتب خمس قصائد شعر حر فيما بين عامي ١٩٢٦ - ١٩٢٧ ، وفيها مزج الشاعر بين البحور وأطلق حرية القافية . لكن الواضح أنه لم يستخدم تكنيكات الشعر الحر الإنجليزي لأنها شديدة التعقيد، واستخدم أوزاناً عربية مختلفة . يقول على سبيل التمثيل في بدايات أول قصيدة له من الشعر الحر وهي قصيدة " الفنان " :

تفتش في لب الوجود معبراً عن الفكرة العظمى لألباء
تترجم أسمى معاني البقاء
وتثبت بالفن بالفن سحر الحياة
وكل معنى يرف لديك في الفن حي
إذا تأملت شيئاً قبست منه الجمال
وصنته كحبيس في فنك المتلالي
تبث فينا العبادة
تبث فينا جلالاً لا انقضاء له

في هذه القصيدة استخدم أبو شادي أربعة بحور عربية ، فالسطر الأول من الطويل والثاني والثالث من المتقارب والرابع والخامس والسادس والسابع من المجتث والثامن من البسيط . وواضح في هذه القصيدة اعتمادها على مزج البحور وعلى تعدد القافية تعدداً غير منتظم ، وكذلك الأمر أيضاً في قصيدته " مناظرة وحنان " اعتمد على مزج البحور وتحرر القافية ، وظل أبو شادي مخلصاً في دعوته للشعر الحر [١٧]. يدافع عنه ويشجع للكتابة فيه بعد تأسيس مجلته الأدبية " أبولو " يقول ." إن روح الشعر الحر Free verse إنما هو التعبير الطليق الفطري، كأنما النظم غير النظم ، لأنه يساوي الطبيعة الكلامية التي لا تدعو إلى التقييد

بمقاييس معينة من الكلام ، وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته فتجيء طبيعية لا أثر للتكلف فيها ." [١٨]

وقد استجاب بعض الشعراء لهذا الشعر مثل فريد أبو حديد الذي كتب أول مسرحية بالشعر المرسل بعنوان " مقتل سيدنا عثمان " سنة ١٩١٨ ونشرها سنة ١٩٢٧ [١٩] واستخدم فيها عدداً غير منتظم من التفعيلات في نظمه غير المقفى ، وخليل شيبوب ، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وقد أعلن أبو شادي في بيانه الأول عن الشعر الحر الذي نشره في مجلة " أدبي " سنة ١٩٣٦ استجابة هؤلاء الشعراء لدعوته [٢٠] فكتب خليل شيبوب قصيدته " الشراع " سنة ١٩٣٢ وأطلق عليها " الشعر المطلق " وتعددت فيها القافية والأوزان يقول :

هذا البحر رحيباً يملأ العين جلالا
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشا
فهو في خوف ورعب ." [٢١]

ونجد محاولات أخرى لنقولا فياض في قصيدته " الأرض " أو " الأرض تخاطب الإنسان " [٢٢] سنة ١٩٣٦ ، وتعددت فيها القوافي والأوزان ، ووصفها أنها من الشعر الطليق ، ومحاولة السحرتي في قصيدته " الفراشة " من ديوانه أزهار الذكرى سنة ١٩٤٣ ، كما ظهرت محاولات أخرى لمحمد منير رمزي

الذي تأثر بالأدب الإنجليزي وبتجربة " أبو شادي "في قصيدته " نحو الغروب " والدكتور مصطفى بدوي في قصيدته " بقايا قصيدة " من ديوانه " رسائل من لندن " وكل هذه المحاولات تعتمد على تعدد القافية والأوزان والتفعيلات .

وكان أبو شادي هو الذي وضع المصطلح الأساس الذي ينتظم هذه المحاولات جميعها وأطلق عليها الشعر الحر ، أما شيبوب فقد أطلق عليها الشعر المطلق ، وأطلق عليها محمد عوض " مجمع البحور وملتقى الأوزان " ولكن يبدو أن مصطلح الشعر الحر هو الذي كان له فضل الشيوع والغلبة عند معظم جيل الرواد ومهما يكن من الاختلاف حول هذه المحاولات فإنها تعد إرهاصاً جوهرياً من إرهاصات الشعر الحر ، ومهدت الطريق أمام مدرسة الشعر الحر ، وجعلت الواقع الأدبي مهيئاً لتقبل خصائصها وتجديداتها .

وهذه المحاولات التي ظهرت خلال النصف الأول من القرن العشرين لم تكن نتيجة عجز الشعراء عن نظمهم القصيدة العمودية ، كما أنها ليست مجرد رغبة في التخلص من أعباء الوزن والقافية ، فما أيسر التزامهما بعد قليل من الدربة والمراس ، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة ، وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويؤلف بينها في إطار محدد ." (٢٣)

والنفس الإنسانية نفس متموجة ومتقلبة ، ولا تسير على وتيرة واحدة

دائماً ، وموسيقى القصيدة العمودية تسير على وتيرة واحدة ، ولذلك تطلعت الذات إلى تنوع موسيقي يتوافق وحالاته الشعورية ، وهذا التنوع لا يتأتى إلا بتنوع الأوزان والقوافي في النص الشعري ، " فالشعر الحر لم يلغ الأوزان ولا القوافي ، لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما ، لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره ، وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه ." (٢٤)

٣ –

ثم دخلت قصيدة الشعر الحر مرحلة جديدة متقدمة منذ الحرب العالمية الثانية عند جيل ما بعد الرومانسية ، مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، فقد كانوا في مرحلة الشباب في أواخر الأربعينيات . وكان لشعراء المهجر وأبولو والديوان والشعراء الرمزيين في سوريا ولبنان أثر كبير على هؤلاء الشعراء الشباب بالإضافة إلى تأثرهم المباشر ببعض الشعراء الأوربيين وخاصة ت.س. اليوت ، ففي أواخر سنة ١٩٤٧ ظهر اثنان من الشعراء الشبان هما : بدر شاكر السياب (١٩٢٦ – ١٩٦٤) ونازك الملائكة (١٩٢٣ – ١٩٩٣) وانطلقا يكتبان قصيدة الشعر الحر ، ففي ديسمبر سنة ١٩٤٧ نشرت قصيدتان من الشعر الحر ، الأولى لنازك الملائكة بعنوان " الكوليرا " ونشرتها مجلة العروبة البيروتية في اليوم الأول من ذلك الشهر ، ووصفتها نازك بأنها شعر حر تقول :" كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة " " الكوليرا " وهي من الوزن المتدارك " (٢٥) تقول فيها :

طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر ، أصخ ، انظر ركب الماشين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تحص ، أصخ للباكينا

وفي الشهر نفسه نشر السياب ديوانه " أزهار ذابلة " سنة ١٩٤٧ ، مع مقدمة للديوان كتبها روفائيل بطي الذي كان يشجع التجارب الشعرية الثورية ، وعلق على قصيدة السياب " هل كان حباً " التي كتبها في ٢٩ / ١ / ١٩٤٦ بأنها محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي . وقد احتدم الخلاف بين نازك والسياب حول أسبقية كل منهما للشعر الحر واستمر الجدل بينهما طويلاً ، ورغبة في تصفية الخلاف ذهب السياب إلى أن أول من استخدم طريقة الشعر الحر هو علي أحمد باكثير في ترجمته لمسرحية " روميو وجولييت " التي نشرت في يناير سنة ١٩٤٧ ، بعد عشر سنوات من ترجمتها ، وبرغم ذلك أصر السياب أنه كتب قصيدته قبل أن تكتب نازك قصيدتها بحوالي عام ." (٢٦)

والواقع أن شعراء هذه المرحلة لم ينطلقوا من فراغ لكنهم أفادوا من شعراء أبولو والمهجر ، وبخاصة كتابات أحمد زكي أبو شادي الذي أطلق تسمية الشعر الحر على الشعر الجديد . حتى باكثير نفسه كان متأثراً بمنهج "أبو شادي" من حيث تغيير البحور وعدد التفعيلات وإطلاق حرية القافية يقول باكثير :

" كانت ترجمتي لروميو وجولييت هذه تجربتي الأولى في قرض الشعر المرسل على هذا الوجه الذي تراه في هذا الكتاب ، وقد دفعني إلى انتهاجه روح

شكسبير نفسه ونمطه في التعبير ... والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر ، فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق الانسيابية بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحدة ، إنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها وهي – أعني النظم – حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد " (٢٧)

وقد استخدم باكثير بحرين هما الكامل والمتدارك بينما استخدم بحراً واحداً في مسرحيته " إخناتون ونفرتيتي " سنة ١٩٤٠ هو بحر المتدارك وبدون قافية ، ومهما يكن من حقيقة هذا الخلاف حول نشأة الشعر الحر ، فإن الأمر المؤكد أن الظاهرة الأدبية كالظاهرة الاجتماعية لا تنشأ بين يوم وليلة عند السياب ونازك في عام ١٩٤٧ . ولكن سبق هذه المرحلة مرحلتان شكلتا الإرهاصات الأولى للشعر الحر الأولى : المحاولات المتناثرة في الأدب القديم وخاصة " البند " و " الموشحات " ، والثانية : المحاولات المتتابعة في الشعر الرومانسي عند شعراء الديوان والمهجر وأبولو ، وخاصة المحاولات الإبداعية والفكرية التي تزعمها أحمد زكي أبو شادي في دعوته للشعر الحر .

وفي أواخر الأربعينيات بدأت رقعة الشعر الحر تتسع في البلاد العربية ، فظهرت أشعار البياتي ، وبلند الحيدري ، وكاظم جواد ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، والفيتوري ، وفي الخمسينيات والستينيات برز شعراء آخرون مثل أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وحسب الشيخ جعفر ، وأمل دنقل ، ومعين بسيسو ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، وفتحي سعيد ، وممدوح عدوان ، ومحمد عفيفي مطر ، وغازي

القصيبي ، ومبارك بن يوسف ، وحسن توفيق .

ثم توالت الأعمال الشعرية بعد ذلك في السبعينيات والثمانينيات فظهرت أعمال خيري منصور ، وشوقي بزيع ، ومحمد علي شمس الدين ، ومحمد أبو دومة ، وقاسم حداد ، ومحمد الفايز ، ومحمد بنيس ، وحلمي سالم ، وحسن طلب ، ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان ، ومحمد الشهاوي ، وزكية مال الله ، ورفعت سلام ، وحبيب الصايغ ، ورؤى سالم ، وسارة حارب ، وعارف الخاجة ، وناصر النعيمي ، ومحمد شريف الشيباني ، وعبيد موسى حارب ، وغيرهم ...

ولعل ظهور عشرات الشعراء المجددين الذين نظموا قصيدة الشعر الحر في البلاد العربية لخير دليل على أن هذه المدرسة استطاعت أن تشكل أسساً وخصائص جوهرية تميزها عن القصيدة العمودية ، وأنها جديرة بالبحث والدراسة والكشف عن أهم سماتها وتشكيلاتها الفنية .

التشكيل والأبعاد الدلالية

اتسمت قصيدة الشعر الحر بمجموعة من السمات الفنية مغايرة لسمات القصيدة العمودية من مستويات عديدة منها : الموسيقى ، والصورة ، والرمز ، والوحدة العضوية ، واللغة التعبيرية ، والغموض الفني ، والخيال والعاطفة . وقد كانت هذه السمات بمثابة الثورة الفنية على الهندسة التقليدية للقصيدة العمودية .

الموسيقى والإيقاع :

إن المتتبع للتطور الموسيقي والعروضي يجد أن موسيقى قصيدة الشعر الحر وعروضها قد تطور تطوراً فنياً ودلالياً في بنية النص الشعري، فقد انتقلت الموسيقى من مرحلة البيت الشعري للشطرين المتوازيين عروضياً والذي ينتهي بقافية موحدة في كل الأبيات إلى مرحلة السطر الشعري التي تفتتت فيها البنية العروضية للبيت ، وأصبحت الوحدة الموسيقية متمثلة في التفعيلة بدلاً من القافية ، أو بمعنى آخر حلت الموسيقى الخفية التي تنبعث من التفعيلة محل الموسيقات الظاهرة التي تنبعث من القافية .

وإن الإطار التقليدي للقصيدة العربية إطار منظم من غير شك ، ونظامه دقيق بلا جدال ، ولكنه كذلك نظام مباشر ظاهر للحواس ، بل لعله هو أول شيء وأقوى شيء في هذا الإطار يَبْده للحواس ، وهو إلى جانب ذلك نظام صارم ، بل الأصح أن نقول أنه نظام ثابت وجامد .

أما الإطار الجديد للقصيدة المعاصرة ، فهو نظام يتمثل في الإطار

الداخلي لأن السطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ولا بأي شكل خارجي ثابت ، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولاً ، والذي يتصور أن الآخرين كذلك يمكن أن يرتاحوا له .. فالتفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر .(٢٩)

ومن ثم تتولد الموسيقى من تكرار تفعيلة موحدة في السطر الشعري ، لأن التماثل الصوتي لهذه التفعيلة هو الذي يولد الإيقاع الموسيقي ، على أنه في المرحلة الأولى للشعر الحر نجد أن تنويع التفعيلات داخل السطر الواحد كان قليلاً إلا في إطار الوزن التقليدي ، ولذلك كانت قصيدة الشعر الحر غالباً ما تستخدم تفعيلة البحور الصافية أو المتجانسة ، حيث لم يستخدم شعراء الشعر الحر إلا ثمانية أوزان من البحور الستة عشر الكلاسيكية التي جاء عليها الشعر العربي ، وهذه الأوزان الثمانية هي تلك التي تحتوي على تفعيلة واحدة مكررة أو التي تنتهي في عروضها وضربها بتفعيلة مختلفة عما قبلها.(٣٠)

والبحور الصافية أي ذات التفعيلات المتماثلة هي : الكامل ، الرمل ، الهزج ،الرجز ، المتقارب ، المتدارك .أما البحور التي يختتم كل شطريها بتفعيلة مختلفة فيستخدم منها اثنان هما : السريع ، والوافر .

ويؤكد هذا التصور الإحصائية التي أجراها س . موريه(٣١)على دواوين بعض الشعراء مثل : صلاح عبد الصبور ، أدونيس ، عبد الوهاب البياتي ، خليل حاوي ، أحمد عبد المعطي حجازي ، كاظم جواد ،سلمى الخضراء الجيوسي ، يوسف الخال ، عصام محفوظ ، نازك الملائكة ، نزار قباني ، فرح رزوق ، فؤاد

رفقة ، بدر شاكر السياب ، فدوى طوقان ، وكانت النتيجة الإحصائية على الوجه التالي : الرجز (١٥٦) قصيدة ، والكامل (١١١)، قصيدة والرمل (٨٣)، والمتقارب (٧٤)، المتدارك (٦٦) ، السريع (٥٣) ، الخفيف (١٢) ، الهزج (٨)، والوافر (٥) .

وهذا يوضح إلى أي مدى اعتمدت قصيدة الشعر الحر على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة ، وهذه التفعيلات المتماثلة هي التي تسهم في تشكيل الإيقاع الموسيقي بدلاً من الجرس الصوتي للقافية . على أن القافية قد تحدث في الشعر الحر بطريقة عفوية أو تلقائية دون تكلف من الشاعر ، وبذلك تسهم أيضاً في الإيقاع الموسيقي كما في قصيدة صلاح عبد الصبور الناس في بلادي يقول :

جئت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الحجار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتي إليك قلبي واغفري لي .. أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير .[٣٢]

إن الموسيقى تنبعث هنا من التفعيلة المكررة في كل الأبيات ومن القافية المكررة أيضاً ، لكنها تكررت بطريقة عفوية غير مفتعلة أو متكلفة ، ونجد ذلك أيضاً في قصيدة أنشودة المطر للسياب من حيث تكرار كلمة مطر عديد المرات ،

وقصيدة شظايا ورماد لنازك الملائكة ، وقصيدة المجد للأطفال للبياتي وغيرهم بيد أن الموسيقى في قصيدة الشعر الحر غالباً ما تنبعث من التفعيلة ، وليست القافية كما في قصيدة السندباد في رحلته الثانية لخليل حاوي يقول فيها :

داري التي أبحرت غرّبت معي
وكنت خير دار
في دوخة البحار
في غربتي و غرفتي
ينمو على عتبتها الغبار (٣٣)

ومن الواضح أن الموسيقى تنبعث من التفعيلة ، والأبيات تتزاوح بين تفعيلتي : مستفعلن ، فعولن . ومن خلال القراءة العروضية لهذه الأبيات تتضح الموسيقى الخفية وهذا على خلاف الموسيقى الظاهرة التي نجدها في بيت عمودي كقول المتنبي في قصيدة له تسير على بحر الكامل متفاعلن يقول في بعض أبياتها:

اليوم عهدكـم فأين الموعـد ... هيهات ليس ليوم عهدكم غد
إن التي سفكت دمي بجفونها ... لم تدر أن دمـي الـذي تتقلـد

ويتضح هنا أن الموسيقى تنبعث من القافية أولا ثم التماثل الصوتي لتفعيلة بحر الكامل ثانيا . فالأشطر الشعرية طوال القصيدة متماثلة في التفعيلات ، وكل الأبيات تتماثل في القافية . بينما تعتمد قصيدة الشعر الحر على سطر شعري واحد ليس له عدد تفعيلات ثابتة ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من سطر لآخر ، كما في قصيدة السندباد التي أشرنا إليها .

وإذا كانت نازك ترى ضرورة التفعيلة في الشعر الحر ، فإن هذا الرأي لا ينطبق على شعر كل الشعراء ، بل إن التطور الفني لقصيدة الشعر الحر جعل

الشاعر يمكن أن يستخدم أكثر من تفعيلة في القصيدة الواحدة ، وخاصة القصائد التي تعتمد على البحور ذات التفعيلات الممتزجة كبحر السريع ، أو القصائد التي تعتمد على أكثر من بحر كما في قصيدة سعدي يوسف التي يقول فيها :

يا طائراً أضناه طول السفرْ (مستفعلن / مستفعلن / فاعلن)
قلبي هنا في المطرْ (مستفعلن / فاعلن)
يرقب ما تأتي به الأسفار (مستفعلن / مستفعلن / مفعول)

فالسطران الأولان من البحر السريع ، أما الثالث فهو من بحر الرجز ، لأن (مفعولن) لا ترد في ضرب السريع وإنما مما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربي ، وبرغم عدم اتفاق نازك مع تفعيلة (مفعول) التي في نهاية السطر وتصفها بأنها ناشزة لأنها وردت محل تفعيلة (فاعلن) إلا أننا نرى أن هذا لو انطبق على بعض قصائد جيل الرواد لأنهم كانوا حديثي عهد بتراكيب القصيدة العمودية فإنه لا ينطبق على قصائد جيل ما بعد الرواد مثل شعراء الستينات والسبعينات و الثمانينات . وذلك نتيجة للتطور الفني الذي لحق بقصيدة الشعر الحر المعاصرة . فمن غير المألوف أن تظل قصيدة الشعر الحر ثابتة عند المفاهيم العروضية التي وضعها جيل الرواد .

ولذلك نجد قصيدة الشعر الحر منذ أواخر الستينات وحتى نهائية القرن العشرين اعتمدت على التشكيلات العروضية المتباينة لأن التفعيلة خضعت للحالات الشعورية للشاعر ولطبيعة الموضوع الذي يعبر عنه وزيادة على ذلك ابتكر الشعراء تفعيلات جديدة لم تستخدم من قبل ولا توجد في الشعر الكلاسيكي ، ولا في نظامه الموسيقي ، ومن ذلك على سبيل المثال ابتكار (فاعل) واستخدامها في بحر المتدارك ، الذي تتمثل تفعيلته الرئيسية في (فاعلن) ،

وهناك تغيير آخر في هذه التفعيلة وهو تغيير بالزخارف تتحول بـه (فعلـن) وهـو وزن (الخبب) الذي استخدمته نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وآخرون .

وثمة تجديد آخر تمثل في إضافة مقطعين أحدهما قصير والآخـر طويـل إلى أبيات من بحر الرجز ، والاستخدام المتكرر لزحافـه ، بحيـث تحولـت تفعيلتـه مـن (مستفعلن) إلى (متفعلن) ، وقـد أدى وجـود هـذا الزحـاف بكـثرة إلى اعتقـاد بعض النقاد أنه راجع إلى تأثير الوزن الايامبي الإنجليزي ، وقد ارتبط هذا التجديد بالشاعرين ؛ علي أحمد سعيد (أدونيس) في أغـاني مهيـار ، ويوسـف الخـال في البئر المهجـورة ... وإلى جـانب ذلـك نجـد أن الشـعراء قـد تحـرروا في اسـتخدام الأوزان ، فلم يلتزموا وزناً واحداً في القصيدة بأسرها بل نراهم تارة يمزجون وزناً بآخر ، فيستخدمون تفعيـلات مـن بحـر الرجـز في ثنايـا أبيـات مـن بحـر الكـامل والعكس صحيح ، وتارة أخرى يقومون بتغيير التفعيلة الأخيرة في أبيات منظومـة على وزن (مسـتفعلن) مـن (فـاعلن) إلى (فعولـن) وأحيانـاً يمزجـون الرجـز بالسريع ." (٣٤)

والحقيقـة أن الشـعراء المعـاصرين لم يلـتزموا بـالأطر الـتي حددتهـا نـازك الملائكة وتجاوزوا ما سمحت به نازك في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ونشـأت هذه الحرية من حقيقة مؤداها أن الشاعر العربي بدأ يولي المضمون اهتمامـاً أكـبر من اهتمامه بالشكل الخارجي ورغب بأن يتيح لتجربته الشعرية أن تخلـق الشـكل الملائم لها ، اقتناعاً منه بأن كل موقف أو تجربة تفرز الشكل الذي يتوافق معها .

كما حاول الشعراء أيضاً أن يخففوا مـن حـدة الإيقـاع الصـاخب الـذي ينبعث من القافية ومن التفعيلات الصارمة ، ويصلوا بـه إلى إيقـاع ممـاثل لإيقـاع

النثر في هدوئه وسلاسته وهـذا التغيير في التفعيلات الموسيقية يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصيدة .

و لم يعد الإيقاع قاصراً على تماثل التفعيلات العروضية فحسب بل شمل التماثل في الوحدات الصوتية بشتى أنماطها ، كالتماثل في الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والنبر والتنغيم ، والجناس ، والجرس الصوتي ، والمفصل والمقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة والطويلة ، والمقاطع المغلقة والمفتوحة ، وكلها تتماثل صوتياً وتسهم في تشكيل الإيقاع ، وهذا التنوع الصوتي يعد تحطيماً للقالب الشعري الثابت في القصيدة الكلاسيكية ، حيث كانت تسير موسيقاها في كل القصيدة على وتيرة واحدة كما في أبيات المتنبي التي أشرنا إليها . على حين أن الموسيقى في قصيدة الشعر الحر تنبعث من التفعيلة المتماثلة حيناً والمتباينة في الحين الآخر ، وليس بالضرورة أن تسير القصيدة على تفعيلة موحدة بل من الممكن أن تتنوع التفعيلات وتنبعث منها الموسيقى الإيقاعية أيضاً يقول جورج غانم في إحدى قصائده :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حمياً	(متفاعلاتن)
وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال هيا	(متفاعلاتن)
منا الصدى مني	(فعلن)
من مقلتي وفمي	(متفاعلن)
فأحسه ناراً ووعداً وارتقاباً للغد	(متفاعلن)

وهذه خمسة أسطر متتابعة قد ورد في ضربها أربع من تشكيلات بحر الكامل والموسيقى تنبعث من التماثل بين هذه الوحدات الصوتية فتتماثل تفعيلات (متفاعلاتن) مع بعضها البعض ، وكذلك تفعيلات (فعلن) . ومن

هذا التماثل يتشكل الإيقاع الشعري في قصيدة الشعر الحر . ونجد التماثل الإيقاعي أيضاً عند محمود درويش ، يقول في إحدى قصائده :

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتي
ماذا تقول النار يا وطني ؟
ماذا تقول النار ؟
هل كنت عاشقتي
أم كنت عاصفة على أوتار ؟
وأنا غريب الدار في وطني
غريب الدار

فالقصيدة تعتمد على بحر الكامل وتتماثل فيها عدة تفعيلات عروضية هي (متفاعلن) (مستفعلن) ، (فعلن) ، (مفعول) ، وهذا التماثل يسهم في تشكيل الإيقاع غير أن الإيقاع لا يقف عند هذا الحد ، لكنه يتشكل من خلال الجرس الصوتي للأصوات المكررة مثل : " أهديك ذاكرتي " ، " ماذا تقول النار"، هل كنت ، غريب الدار ، وطني ، ومن خلال التماثل في المقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة والطويلة ، ومن التنغيم الصوتي وخاصة الكلمات الاستفهامية في القصيدة مثل يا وطني ؟ ، النار ؟ ، أوتار ؟ ، ومن النبر بمستوياته المختلفة ، ومن الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة .

وهكذا نجد أن الموسيقى الإيقاعية في قصيدة الشعر الحر لا تقف عند حد التماثل في التفعيلة العروضية أو القافية - كما في القصيدة العمودية - لكنها تتشكل من خلال تماثل الحزم الصوتية .

الصورة الشعرية :

ارتبطت الصورة الشعرية في القصيدة العمودية ، ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها ، الأمر الذي جعل الشاعر يسعى جاهداً لبلورة فكرته في صورة جزئية لا تخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ، ومن ثم جاءت الصورة جزئية ومحصورة في الاستعارة أو الكناية أو التشبيه أو المحسنات البديعية .

وعندما تحررت القصيدة المعاصرة من بعض قيودها أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية ، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وتعبيراته . وأطلق العنان للصورة الشعرية في اعتمادها على التشكيل الزمكاني دونما قيود ، فالصورة تسبح في الزمان والمكان وفقما تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر والتشكيل بهذا المفهوم " معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها ، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقاً لتصوراته الخاصة ، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه . ويتحقق ألتكامل الفني عندما يستغل الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه ،فهو في هذه الحالة ، ومع ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي مازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف ، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره ، وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء في دمه ." [٣٥]

وهذا التكامل الفني هو الذي يشكل فلسفة الصورة في الشعر المعاصر ، ولقد تعددت مفاهيم الصورة عند النقاد المعاصرين ، وبرغم تعددها وتباينها

أحياناً ، إلا إنها تتفق في كونها تجاوزت الإطار البلاغي القديم لها . وأصبحت تعنى بتصوير الأشياء تصويراً شمولياً ، وتخاطب العقل والشعور معاً ولذلك يعرفها " أرزا باوند " بقوله :" هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن " ويعرفها كارلر فسلر العالم اللغوي بقوله : " إن صورة الاقتران اللغوية التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير ، إنها حلم الشاعر ، حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية ."

ومن ثم يمكن القول : إن الصورة في الشعر المعاصر تجسيد للفكر والشعور ، حيث تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وعلى الرؤية الشمولية التي تلملم شتات الصورة الجزئية المتناثرة ليتشكل منها صورة كلية شمولية في النص الشعري .

والصورة في هذا المفهوم تختلف عن الصورة الجزئية التي كانت سائدة في القصيدة العمودية ، لأن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، لكن جميع السطور الشعرية المتضافرة هي التي تشكل هذه الوحدة ، نقف عند قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " لبدر شاكر السياب من ديوانه الذي يحمل عنوان القصيدة نفسها يقول السياب :

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف– ارتعشت له الظُلَم
وقد غنى صباحاً قبل ... فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت أبتسم
لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

وكنا – جدّنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون : ' غيثك يا إله ' وإخوتي في غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، وأحمد الناطور
نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا ؛ سيسيل بالقطر
وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ ."(٣٦)

ومن خلال هذا النص ندرك مدى التتابع التسلسلي للصور الجزئية بحيث لا يمكن تقديم واحدة على الأخرى وتتضافر هذه الصور لتشكل الصورة الكلية للقصيدة ، وفيها يتداعى على الشاعر صورة القرية التي كان النور ينضح من شقائها ، ويتهادى منه بصيص النور الخافت في سكون الليل من بين ثنايا السحب ، كأنه النغم الذي يتسرب من بين أوتار العود فيرتعش الظلام من جماليات عزفه ، وقد كان صغيراً كان يغني صباحاً ومساءً لعيون الحور اللائي غمرن أغصان قلبه بالنشوة ، وكان يضحك ويغني في ظل أعواد القصب ، وكان الفلاحون ينتظرون فيض الإله وغيثه ، وأخوته الصغار يمرحون في ساحات اللعب ، يصيدون الأرانب والطيور ، والفراشات الصغيرة ، وكان الحارس يرقبهم بينما هم يحدقون في السحب ينتظرون نزول الغيث ، وعندما يسقط الغيث ترن مياهه في قاع النهر وترتعش أطراف سعف النخيل ، ويضيئها وميض البرق الأزرق والأخضر ثم ينطفئ الوميض وتفتح السماء عيونها المائية فيمتلئ النهر .

ومن هنا يتضح مدى التضافر بين جزيئات الصورة الواحدة ، حتى تشكل الصورة الكلية ، غير أن الصورة الكلية هنا تشمل كل جزئيات القصيدة ، لأن الصورة تتسلسل في سردية قصصية لتشكل جماليات الصورة الكلية ، فبعد أن سرد الشاعر الصورة الرائعة لسقوط الغيث فوق أعواد القصب والنهر والفقاقيع تتراقص على جدول المياه والرطب ، يتساقط في يد العذراء ، بعدها ينتقل لصورة شناشيل ابنة الجلبي ، وهي تتهادى منذ طفولتها بين العشب والندى، ويستحضر أغنيات الطفولة التي يغنيها الأطفال في قرى البصرة حيث تمطر السماء ، وشناشيل هي الشرفة المغلقة والمزينة بكثير من الخشب المزخرف والزجاج الملون ، كان شائعاً في البصرة وبغداد قبل مائة سنة أما " الجلبي " فهو لقب عند المصريين " شلبي " وعند الأوربيين "ماركيز" يقول السياب في نفس القصيدة ليكمل صورته الشعرية :

وأبرقت السماء ... فلاح ، حين تعرَّج النهر
وطاف معلقاً من دون أسٍّ يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبي نوّر حوله الزهرُ
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء ١)
وآسية الجميلة كحّل الأحداق منها الوجد السهرُ
يامطراً يا حلبي
عبرِّ بنات الجلبي
يامطراً ياشاشا
عبِّر بنات الباشا
يامطراً من ذهب ." (٣٧)

وهكذا يستمر الشاعر حتى نهاية القصيدة يرصد اللحظة الإنسانية

الدافئة، لحظة الطفولة البريئة التي تتسم بالطهر والنقاء ، وتكون هذه اللحظة بديلاً عن حالات الفقد التي شعر بها في أوائل الستينيات عندما داهمه مرض السلطة والجسد ، و لم يبق في السياب إلا بقايا إنسان يرقد على سرير الموت ، عندها استحضر لحظات الطفولة التي ولت ، و لم يبق منها غير أشباح الذكريات يلوكها ويجترها . وهذه اللحظة يعبر عنهـا الشاعر في صورة شعرية متكاملة ، ويتضح التجسيد في الصورة من خلال الشتاء والسحب التي ينضح منها النور ، والنغم الذي يتسرب من ثقوب أوتار العود ، والتشخيص يتضح من خلال إضفاء الملامح الشخصانية على المعنويات ، فالظلمات ترتعش والأغصان تشعر بالنشوة وأطراف السعف ترتعش والنهر يضحك ويطوف ويلثم قطرات الغيث ، وهكذا يشكل التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ملامح بارزة في تشكيل الصورة .

غير أننا إذا أردنا التعمق في دراسة الصورة علينا أن نعنى بالسياق البنائي لها . وهذا السياق ينقسم إلى قسمين ؛ الأول : محور السياق الدال للصورة ، والثاني : محور المدلول السياقي للصورة .

محور السياق الدال للصورة :

ويعنى هذا المحور بجانبين هما : الأنماط السياقية للصورة والمقومات السياقية لها .

الأنماط السياقية :

وتمثلت في ثلاثة سياقات دالة هي : السياق الذهني ، والسياق الملفوظ "المنطوق " والسياق المكتوب . الأول تتبلور فيه الصورة حال استحضار كلمات أو مشاهد النص وهي صورة صامتة تجريدية تتشكل في وعي المتلقي قبل النطق

بها أو كتابتها من خلال الموروث المستقر في الذاكرة ويمكن أن نطلق على هذا السياق " الصورة الذهنية " .

وبرغم أن هذا السياق الذهني يعد مرحلة من مراحل تشكيل الصورة إلا أن بعض النقاد الذين يستندون إلى علم النفس في رؤاهم النقدية اعتبروا أن هذا السياق هو الصورة نفسها ، فرأوا أن الصورة استرجاع ذهني لمحسوس أو أنها ما يتمثل في الذهن من صور الأشياء التي تشير إليها الكلمات . ونحن نعد هذا السياق نمطاً من الأنماط الأولية في تشكيل الصورة لكنه ليس كل أنماط الصورة والسياق الملفوظ " المنطوق " يتمثل في الألفاظ أو الكلمات المنطوقة التي تعبر عن الصورة الذهنية أو المتصور الذهني . وننطقها حال التعبير عن الصورة المراد توصيلها للمتلقي ، أي أن الصورة المتبلورة في الذهن عندما تخرج في شكل ألفاظ وكلمات عن طريق جهاز النطق الإنساني حينئذ يصبح هذا التتابع اللفظي سياقاً لفظياً للصورة وهو النمط الثاني من أنماط تشكيل الصورة ، ولعل عدم عناية النقاد بهذا المستوى اللفظي للصورة يرجع لعدم عنايتهم باللغة المنطوقة .

وإذا كان السياق الذهني سياقاً صامتاً وتجريدياً فإن السياق اللفظي يتسم بالحركة لأن العملية النطقية تقترن بالمتغيرات والتأثيرات النوعية الصوتية أما السياق اللغوي المكتوب للصورة فبرغم أنه يمثل آخر مرحلة من مراحل تشكيل الصورة إلا أنه يعد أهم المراحل أهمية وعناية من قبل النقاد والدارسين ذلك أن النقد اعتمد قديماً وحديثاً إلى حد كبير على النص المكتوب .

وهذا السياق يعنى بتضافر الكلمات والتعبيرات والجمل التي أفرزتها الصورة الذهنية والحالات الشعورية .

ولذلك يعرف بعض النقاد المحدثين الصورة بأنها منظر مكون من

كلمات . وأصحاب هذا المفهوم يربطون بين الواقع والتشكيل اللغوي للصورة أو رسم الكلمات رسماً مباشراً ، ويتفق معهم أصحاب المدرسة التصويرية ، وعلى رأسهم هيوم ، فاللغة على حد رؤية هيوم هي التي تشكل الصورة وترسم ملامحها وتنقلنا من التحليق في المجردات والميتافيزيقا إلى العالم المادي الملموس و المجسد .

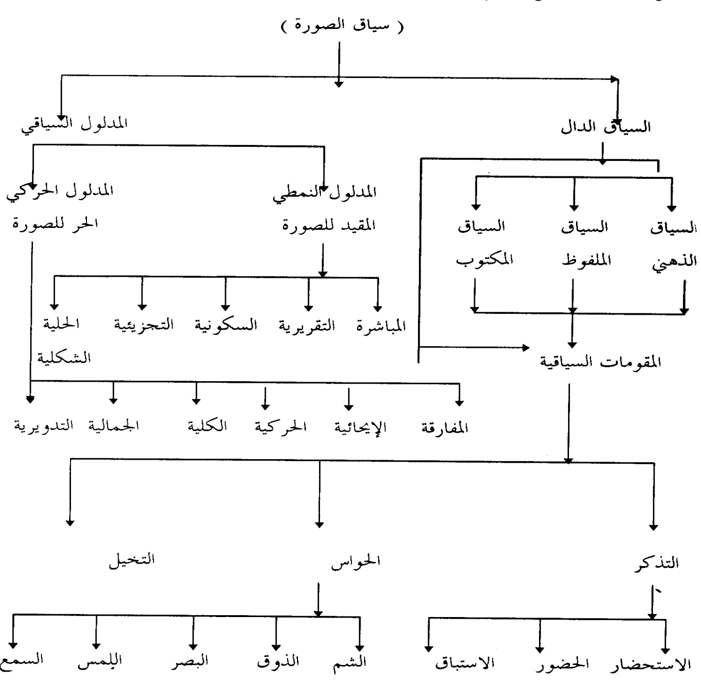
المقومات السياقية :

وتتمثل في الذاكرة والحواس والخيال ، فالذاكرة هي أساس حركة الوعي في الصورة الشعرية ، كما أنها ترتبط بسياق الصورة الذهنية : ولذلك يقول برتراند راسل :" إذا كانت الصورة تتولد من العلاقة الثلاثية بين الأشياء والحواس والذهن فإنها تظهر في موضوعين : الخيال والتذكر . ويتضح التذكر في القصيدة من خلال عمليات الاسترجاع والاستحضار . والحواس هي التي تقود حركة الوعي الإبداعي في تشكيل الصورة لما تتضمنه من عناصر سمعية وبصرية وذوقية ولمسية وشمية ، والخيال هو الذي يحدد طواعية الوعي الإدراكي المتمثل في الصورة الشعرية ، ويتضح من خلال عمليات التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس .

محور المدلول السياقي للصورة :

ويعنى به المعاني التي تدل عليها السياقات الصورية من حيث نمطية المعنى وسكونيته ، أو من حيث حركية المعنى وتعدد معانيه وأبعاده ، وينقسم هذا المدلول إلى قسمين هما : المدلول النمطي " المقيد " للصورة ، والمد لول الحركي "الحر" للصورة ، المدلول الأول يعنى به المدلول الثابت أو المقيد عند معنى أحادي للصورة ، ويتسم بالمباشرة والتقريرية

والسكونية والحلية الشكلية ، والتجزيء . وهذا المدلول يقترن بالقصيدة العمودية أكثر من قصيدة الشعر الحر . والمدلول الثاني : يعنى بتعدد معاني الصورة وديناميكيتها ويتسم بعدة سمات منها المفارقة ، الإيحائية ، الحركية ، الجمالية ، التدويرية ، والشكل التالي يوضح كيفية دراسة الصورة الشعرية المعاصرة في ظل المتغيرات الحياتية والعصرية .



ونقف عند نموذج من نماذج الشعر الحر لتوضيح كيفية تشكيل الصورة ، يقول محمد عفيفي مطر في قصيدته " **إيقاعات فاصلة النمل** " [٣٨] :

١- غروب دم هارب يتقلب في صفحة الوجه ،
٢- يخبو وينبض
٣- خيطان من طائف الشك يشتبكان
٤- التواريخ تمحو التواريخ
٥- نمل من الذكر الباهتة
٦- يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان ،
٧- كوب من الشاي يطفو على سطحه ورق العطر
٨- أخضر ملتمعاً في شفافية من بخار وعطر يشفان
٩- عن قبلة صبغة في أديم الزجاج وصيد
١٠- الكلام يفر ويدنو .

وبرغم أن القصيدة بلغت اثنين وثلاثين ومائة سطر شعري إلا أننا نقف عند صورة منها على سبيل التمثيل . وفي هذه الصورة الافتتاحية التي يفتتح بها الشاعر قصيدته تتمثل الأنماط السياقية وخاصة النمطين ؛ المنطوق والمكتوب ، ومن خلالهما يتشكل السياق الصوري غير أننا لا نستطيع توضيح النمط المنطوق إلا إذا حولنا النص المكتوب إلى مكتوب ، وذلك عن طريق الأجهزة الصوتية المتقدمة كجهاز السنوجراف ، أو السبكتروجراف حيث يتحول النص إلى مجموعة من الحزم الصوتية المتجاورة ، ونربط بين هذه الحزم وبين الدلالة التي يطرحها النص من خلال النطق به .

والقصيدة تعتمد على الصورة الكلية التي تربط كل جزئيات القصيدة ، حتى لتبدو وكأنها منقوشة بالصور الجزئية المتضافرة والمتتابعة ، ومن ثم يكون

تناولنا لسياق الصورة معتمداً على تتبع جزئياتها المتصـافرة . ففـي هـذه الأبيـات اعتمد السياق الصوتي للصورة على الحزم الصوتية المتباينـة والمتماثلـة ، وأنتجـت لنا هذه الحزم التماثل في النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة والجـرس الصوتي ، ومن تتابعها يتشكل السياق الصوتـي للصـورة . ويتضـح التمـاثل في المقاطع الصوتية للنص السابق في الجدول التالي :

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح(٢٧)	ص ح ح (٢٧٧)	ص ح ص (٢٧٢)	ص ح ح (٢٧٧٢)	ح ح ص (٢٧٢٢)
١	١٠	٦	٣		
٢	٣	٢	١		
٣	٥	٥	٢	١	
٤	٤	٣	٤		
٥	٤	٥	١		
٦	٨	٥	٦		
٧	٨	٦	٤		
٨	١٢	٨	٤		
٩	٥	٦	٣		
١٠	٦	٤	٢		

ومـن خـلال هـذا الجـدول سـوف نجـد التمـاثل بـين المقـاطع القصـيرة والمتوسـطة في الأبيـات ١ ، ٢ ، ٨ ، ١٠ ، وبـين القصـيرة والمتوسـطة المفتوحـة

والمغلقة في الأبيات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، وهذا التماثل يسهم في تشكيل الايقاع الصوتي للصورة الشعرية. بل إننا نجد هذا التماثل أيضاً على مستوى القصيدة كلها [٣٩] . فقد جاء عدد المقاطع القصيرة فيها مساوياً إلى حد كبير عدد المقاطع المتوسطة بنوعيها المغلق والمفتوح بنسبة (١١١٠ : ١١٧٤) أي بنسبة (١ : ١) تقريباً. وهذا التماثل يسهم في تشكيل الايقاع الصوتي للقصيدة، والايقاع الموسيقي في الصورة الشعرية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية ، إذ أن شيوع المقاطع المغلقة في القصيدة والتي وصلت إلى ٩٠ ٪ تقريباً يرجع إلى تصوير الشاعر حالات الكبت النفسي التي تعيشها الذات نتيجة شعورها بالحصار الذي يطوقها من كل صوب ، كما أنها تتوافق مع حركة دبيب النمل ، تلك الحركة الدائبة والخافتة في آن واحد ، حيث تتسم بالتقطيع والاستمرار وهي حركة تتوافق مع ضآلة الذات أمام الزمان وشعورها بالضياع . وتقطع حركتها بتقطع أوصال الحياة من حولها . ومن ثم جاءت ايقاعات الصورة خافتة تميل إلى الوقفات المتتابعة ، لأن الذات لا تفصح عن آلامها بآهات نفسية طويلة حتى تحدث تطهيراً ، لكنها تكتم الآهات الحبيسة ، فتأتي معظم المقاطع ساكنة ، وهذه الحالة السكونية تتوافق مع المقاطع المغلقة (ص ح ص) أو (c v c) ، إذ أن الذات الإنسانية تتضاءل وتصبح كالنملة تتخبط بين الدماء الهاربة ، وبين شكوك الواقع ، وتخفت النبرات والأصوات واللهجات بخفوت الذات التي لم تهتد إلى طريق ، لذلك يقول الشاعر مكملاً الصورة السابقة :

وأنت تفتش في نبرة الصوت
تعلم علم اليقين وتجهل ، نخبط خبط الذبيحة
بين عماء دم ، وترى طائف الشك
واللهجة المستريبة نملاً يدب دبيب الملامح في

إن النظرة الفاحصة والمتأملة لهذا النص تكشف عن مدى الشد والجذب والقرب والبعد والتمزق ومحاولة الثبات ، التي تعيشها الذات الحائرة ، ولو نظرنا إلى التعبيرات الدالة على هذا التمزق سوف نجد أن معظمها مكون من مقاطع متوسطة مغلقة مثل كلمات ، يفر ، تفتش ، نخبط ، خبط ، الشك ، نملاً ، يدب، تتكسر ، دم ، تنشِّر ، خباء ، مكمن ، تلملم ، وهكذا في بقية النص نجد أن معظم الكلمات الدالة على الخفوت والدبيب والحركة المتعثرة لا تخلو من المقطع المتوسط المغلق مما يدل على أن هذا المقطع كان أكثر توافقاً مع الحالات الشعورية والنفسية للتعبير عن ضآلة الذات تجاه الزمن .

ولما كانت الصورة ترتكز صيغة يفعل لذلك كان للصورة صفة التجدد والحضور والاستمرار ، وكانت حالة الهروب والضياع والتقلب ملازمة للذات في اللحظات الآنية والمستقبلية ، وهكذا تتتابع الصور في القصيدة تتابعاً سببياً يربط بينها وحدة الشعور والفكر . حتى تشكل النسيج الكلي للقصيدة ، واعتمدت معظم صور القصيدة على سيل الشعور وتدفق الوعي ومناجاة الذات والتداعي النفسي الحر للمعاني ، واضفاء أبعاد ميتافيزيقية على مكوناتها .

وتعتمد هذه الأنماط السياقية المنطوقة والمكتوبة للصورة على المقومات السياقية والتي تحوي التذكر والحواس والتخيل ، ومن خلال استقراء التشكيل الصوري في القصيدة نجد أن معظم صورها تعتمد على التذكرأو الاستحضار أو الاسترجاع ، فالصورة تستحضر ما في الذهن من صورة شيئية لأنها لو لم تترسب الصور في الذهن وتختزل لما استطاع المبدع انتاج صوره ، وإذا كان

التذكر أساس حركة الوعي في الصورة فإن الحواس هي الـتي تقـود هـذه الحركـة والخيال يحدد طواعية الوعي الإدراكي لها .

ونحلل الصورة الأولى في القصيدة المعنية وفقـاً لهـذه المقومـات السـياقية ، على أن الخيـال يسـاوي التصـور مـن حيـث الدلالـة والتشـكيل . والاسـتحضار يساوي التذكر ، والألوان " بصـر " والصـوت ودرجاتـه " سمـع " ، والاحتكـاك بأنواعه " لمس " والمذاق بأنواعه "ذوق" والرائحة بأنواعها " شم " ، ونحدد أرقـام السطور الشعرية التي تشملها الصـورة وقـد جـاءت هـذه المقومـات علـى النحـو التالي :

١- تصور + لمس + سمع
٢- تصور + سمع
٣- تصور + لمس
٤- تصور + لمس
٥- تصور + تذكر + بصر
٦- سمع + تصور + تذكر
٧- تصور + لمس + شم
٨- بصر + تصور + شم
٩- لمس + ذوق + بصر + تصور
١٠- تصور + لمس + سمع

ونخلص من هذه المقومات السياقية لهذه الصورة إلى أن التخيل "التصـور" شكل محوراً جوهرياً في تشكيلها ، وهذا يعبر عن المخيلـة الحـاضرة وعـن حيويـة الصورة الشعرية وتجددها لدى الشاعر . إذ كلما كانت القصيـدة غنيـة بـالتصور أو التخيل كلما كانت أكثر عمقاً وثراءً .

كمـا أن المدلـول السـياقي لهــذه الصــورة تمثــل في المفارقــة والايحائيــة والتدويرية والجمالية وهي عناصر بارزة في القصيدة .

ونخلص من ذلك إلى أن الصورة الشعرية في قصيدة الشعر الحـر لا تقـف عنـد الصـورة الجزئيـة بـل تجاوزتهـا إلى الصـورة الكليـة ، إذ لم تعـد تقـف عنـد الاسـتعارة أو الكنايـة أو التشـبيه أو المحسـنات البديعيـة . وتجاوزتهــا إلى دلالات أسلوبية مستحدثة كالمفارقة في اللغة والصورة والموقــف ، وهـي مرحلـة متطـورة عن المقابلة والتضاد اللفظي ، إذ بدلاً أن كان التضاد يبرز من لفظين متقـابلين في المعنى ، أصبح اللفظ الواحد يعبر عن هذا الشيء ونقيضه في آن واحد ، وقد يبرز هذا على مستوى الموقف الشعري الواحد أو الصورة الشعرية الواحدة .

كما أن الصورة الشـعرية في القصيـدة المعـاصرة صـورة كليـة تجمـع بـين طياتها مجموعة من الصور الجزئية ، والصور الجزئية في هذه الحالة لا تؤدي دورها بمعزل عن الصور الأخرى . بل يكتمل معناها وتتســم بـالتجدد والحيويـة والـثراء الدلالي من خلال تضافرها مع بعضها البعض ، يقول أحمد عبد المعطـي حجـازي في قصيدته "أنا والمدينة" والتي يمكن أن نطلق عليها " القصيدة الصورة " لو جـاز لنا استخدام هذا التعبير :

هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وربقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب

ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكت
– من أنت يا.. من أنت ؟
الحارس الغبي لايعي حكايتي
لقد طردت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا
هذه مدينتي . "

والصورة الكلية في هذه القصيدة تبرز من خلال جدران المدينة المنتصبة ، والتي يشعر الغريب فيها بالضياع . فالميادين الفسيحة تحولت إلى تلال شاهقة تظهر وتختفي ، والذات أصبحت كالورقة الضائعة التي تدور وتحط وتضيع في الدروب نتيجة ضآلتها أمام الزمن ، وأمام الجدران ، وأمام صيحات الحارس الغبي . وكل ذلك نتيجة ضياع الأرض والوطن والبيت .

فالصورة الجزئية تتضافر في القصيدة حتى تشكل الصورة الكلية لها . وتتمثل الصور الجزئية في تصوير رحابة الميدان بالتل الذي لا حركة فيه ولا حياة ، وتصوير ذاته بالورقة المهملة التي لا قيمة لها ، وبالظل المتلاشي ، والاستعارة في قوله " عين مصباح فضولي ممل " ، فضلاً عن التشخيص لهذه الصورة . هذه الصور تتلاحم مع بعضها البعض لتشكل الصورة الكلية التي هي

من أهم سمات قصيدة الشعر الحر .

وتتضح الصورة الكلية أيضاً في قصيدة " ماء " من ديوان " مريم تأتي " لســعدي يوسف يقول :

تشرب القبّوةُ
يشرب النجمُ
والطيرُ
والنبتة المنزلية تشربُ
لكن أطفال " صبرا "
يشربون دخان القذائف ."

فكل سطر شعري يشكل صورة جزئية ، وهذه الصور تتضافر مع بعضها البعض في نسيج القصيدة لتشكل الصورة الكلية .

الرمز والنمط التشكيلي:

من الملامح المميزة لقصيدة الشعر الحر اعتمادها على الرمز اعتماداً كبيراً، بحيث يمكن القول إن الرمز أصبح بنية فنية من بنى النص الشعري المعاصر .

وبرغم تعدد مفاهيم الرمز إلا أننا نقف عند مفهومين له . الأول نفسي ، والثاني أدبي . أما عن المفهوم النفسي للرمز . فإنه على حد تعبير فرويد Freud نتاج الخيال اللاشعوري وأنه بدائي primitive يشبه صور التراث والأساطير ." (٤٠)

وعند كارل يانج Carl jung تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي ، فهو يرفض أساساً أن يكون الرمز قاصراً – كما ادعى فرويد – على منابع اللاشعور ، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين ، وهو أفضل طريقة للافضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والايحاء بل والتناقض كذلك .

أما المفهوم الأولي للرمز فقد تعددت معانيه ودلالاته منذ جوته Goethe مروراً " بكانت " وكولردج ، وبلليزييه pelliesier ، وبينييه Beanier ، ونهاية بهنري بريمون الذي قرر أن للقصيدة معنيين : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات ، وهو المعنى الأهم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، والمعنى السري الذي لا يمكن ايضاحه أو حصره . أي أن الرمز يمر بمرحلتين ، الأولى : مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، الثانية : مرحلة تلقي الإيحاء

الرمزي والاستسلام له ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع الجامد ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات طبيعية ، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وايحاؤه ." [٤١]

ولن نعرض لتطور مفهوم الرمز في الشعر العربي ، فقد عنيت به دراسات مستقلة لكننا نقتصر على الأنماط الرمزية في الشعر الحر ، وأهم هذه الأنماط هي : الرمز الأسطوري ، الرمز الصوفي ، الرمز التوليدي .

١ – الرمز الأسطوري :

ويعني به اتخاذ الأسطورة myth قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعادية أو اهمال شخصيات وأحداث والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله وبذلك تكون الأسطورة بنائية تمتزج بجسم القصيدة وتصبح إحدى لبناتها العضوية ." [٤٢]

والأسطورة انعكاس للاوعي الجمعي على حد تعبير " يانج " ومصدر كثير من الخيالات والصور الميتافيزيقية كما أنها مصدر مشروع للشاعر خاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح ، فكان على الشاعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره ، تلك التي لم تعد أوهاماً يهرب إليها الإنسان فراراً من حقائق الواقع القاسية بل هي كما يحدثنا ريتشارد الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها ونقبلها بالرضى ." [٤٣]

وقد عني بالرمز الأسطوري العديد من الشعراء منهم بدر شاكر السياب ، وصلاح عبدالصبور وعبد الوهاب البياتي ، خليل حاوي ، أدونيس ، سعدي يوسف ، نازك الملائكة ، مبارك بن سيف ، وزكية مال الله ، وسعاد الكواري وغيرهم .

ومن أهم الرموز الأسطورية التي عني بها شعراؤنا أسطورة أوديب ، سيزيف وبرميتيوس ، تموز ، عشتار ، ايزيس ، أوزوريس ، السندباد .

والشاعر المعاصر عندما يتعامل مع الأسطورة فهو يخرجها من نطاقها التراثي القديم ويحمّلها أبعاداً معاصرة ، ليعبر عن قضايا واقعه المعيش . ومن ثم لا ننظر للقصيدة من المنظور التسجيلي لها لكننا ننظر لها من المنظور التعبيري لأن الأسطورة بذلك خرجت من اطارها التسجيلي القديم إلى اطارها الفني في القصيدة ، يقول السياب – على سبيل التمثيل – في توظيفه لشخصية السندباد في قصيدته " رحل النهار " من ديوانه منزل الأقنان يقول :

رحل النهار
هاإنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي ، هو لن يعود ." (٤٤)

وفي هذا النص الافتتاحي للقصيدة نجد السياب الذي رحل ولم يعد ، وهو رمز للمخلّص القادم الذي لم يأت بعد . فقد رحل وترك قلباً ينبض ببقايا الحياة ، ومايزال في شوق لانتظاره وإذا كانت رحلات السندباد في الأسطورة تنتهي بعودته ، فإنه في القصيدة لا يعود ، فقد أسرته القوى الشريرة في الواقع المعيش ، وحل الظلام محل النهار ، وأدركه الضياع وأصبح غير قادر على العودة للقلب الذي ينبض في انتظاره . إنها رحلة الموت الأبدي والزمن الذي لن يعود ، فما مضى من عمر السندباد لن يعود تارة أخرى ، يقول :

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار
وكأن معصمك اليسار
وكأن ساعدك اليسار ، وراء ساعته فنار
في شاطئ للموت يحلم بالسفين على انتظار
رحل النهار
هيهات أن يقف الزمان ، تمر حتى باللحود
خطى الزمان وبالحجار
رحل النهار ، ولن يعود ."

إن رمز السندباد هنا يقترن بالزوجة التي تنتظر مخلّصها ولا تفقد الأمل في عودته برغم أن الأفق مظلم والسحب ثقيلة تثمر الموت والرعد ، والنهار رمادي، إلا أنها تظل في انتظاره تؤمن بعودته ، لأنها تدرك أن أحداً غيره لن يخلصها .

إنها تذكرنا ببنيلوب زوجة " أوليس " ، فقد ظلت تنقض ما تغزل والزمن يمضي حتى فقدت نضارتها وجمالها . وهكذا زوجة السندباد ظلت في انتظاره حتى ابيضت خصلات شعرها وزال شبابها ، وانطفأت نضارتها و لم تفقد الأمل في عودته ، يقول :

خصلات شعرها لم يصنها سندباد من الدمار
شــربت أجاج الماء حتى شـاب أشقرها وغار
ورسائل الحب الكثار
مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود
وجلست تنتظرين هائمة الخواطر من دوار
" سيعود . لا . غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود . لا . حجزته صارخة العواصف في اسار
يا سندباد أما تعود ؟
كاد الشباب يزول ، تنطفئ الزنابق في الخدود
فمتى تعود ؟
أواه مد يديك بين القلب عالمه الجديد
بهما ويحطم عالم الدم والأظافر والسعار
يبني ولو لهنيهة دنياه
آه متى تعود ؟ ."

إن الزوجة تقضي العمر في الانتظار العقيم ، ورسائل الحب بينهما قد طمس معالمها الانتظار الطويل ومياه البحر أذابت كلماتها ، ومهما حاولت من تداعيات نفسية ومناجاة للسندباد فإنه لن يعود ، لأن المرض العضال قد دب في أوصاله ، وفي أوصال المجتمع ، وأصبح لا فائدة ترجى من الانتظار .

ومـن ثـم نجـد السـياب يوظـف أسـطورة السـندباد علـى نقيـض الدلالـة التراثية، ليعبر من خلالها عـن ضيـاع الحـاضر والمسـتقبل ، فـالوطن مـازال ينتظـر المخلص الذي يخلصه من اهتراء الواقع ، وبرغم أن القصيدة كتبت في يونيـة سـنة ١٩٦٢ ، وهي المرحلة التي شهدت المرض الأليم للشاعر ، والتي أدرك فيها أنه لا عودة للحياة مرة أخرى ، برغم ذلك ظلت المحبوبة الزوجة والوطن منتظرة عودته وكلها أمل في عودته ، لكنه ظل حتى نهاية القصيدة دون عودة .

وإذا كان السياب استخدم رمز السندباد ، فـإن أدونيـس اسـتخدم طـائر الفينيق وهو طائر أسطوري يموت محترقاً ، ويولد مرة أخرى مـن الـتراب . وهـذا التعبير الرمز يلائم بوضوح فكرته التي مؤداها أن الحضارة العربيـة تعيـش المرحلـة الأخـيرة مـن الشـيخوخة والاضمحـلال ، وتبحـث عـن مرحلـة البعـث كطـائر الفينيق ، وفي قصيدته " البعـث والرمـاد " مـن ديوانـه " أوراق في الريـح " يـترنم بأنشودة لطائر الفينيق واصفاً رمزه على النحو التالي :

يقال فيه طائر موله بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق
والشمس من رماده والأفق .

فالشـاعر يسـتحث طـائر الفينيـق أن يمـوت فـداءً لأمتـه ، ويكـون رمـزاً للخلاص والتطهير ، حتى تدب الروح في الحضارة العربية ، ورمـز طـائر الفينيـق هنا يشبه رمز تمـوز [٤٥] في الشـعر العربـي ، فقـد وظفـه العديـد مـن الشـعراء في قصائدهم ليكون رمزاً للخلاص ، مثلما فعل السياب في قصيدته تموز جيكور من ديوانه " أنشودة المطر " .

ومن الأساطير التي استخدمها الشعراء المعاصرون أيضاً أسطورة سيزسف ، وسيزيف هو ملك كورنث Corinth الداهية الذي خدع الآلهة بمكره، فقضت عليه الآلهة بعد موته بعقوبة أبدية تتمثل في قيامه بدفع صخرة إلى قمة جبل شديد الانحدار ، ما إن يشارف القمة حتى يتدحرج راجعاً إلى قاع المنحدر. وترمز هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إلى الإنسان الذي يقاسي الألم بصورة مستمرة ، نتيجة لجهد عظيم يبذله مرة بعد أخرى ، دون أن يعود عليه ذلك بطائل ، ولكنه فليحاول ولا يكف عن المحاولة . ولذلك يقول البياتي في " أباريق مهشمة " :

عبثاً نحاول – أيها الموتى – الفرار
من مخلب الوحش العنيد
في وحشة المنفى البعيد
الصخرة الصماء للوادي ، يدحرجها البعيد
" سيزيف " يبعث من جديد ، من جديد
في صورة المنفي الشريد .

فشخصية سيزيف في هذه القصة ترمزللإنسان العربي الذي نفي من وطنه وأصبح شريداً لا أمل له في العودة . لكنه فليحاول حتى لو كانت المحاولات سيزيفية .

وتحتل أسطورة عشتار مكانة كبيرة في الشعر العربي المعاصر ، وتقترن بأسطورة تموز ، فالأسطورة البابلية تحكي قصة " تموز " وقد صرعه خنزير بري وهو يموت مرة في كل عام ، هابطاً إلى العالم السفلي المظلم ، وبغيابه تختفي حبيبته عشتار ، ربة الطاقات الخصيبة في العالم ، وتتوقف بذلك عواطف الحب

وتهدد العالم بالفناء ، ولكن ملكة الجحيم " ارش كيجـال " توافـق بغـير رضاهـا على أن تنبعث عشتار برقة تموز مرة إثر مـرة في كـل شتاء ، وأن تنبعـث لذلـك الحياة في كل عام ." (٤٦)

وترمز هذه الأسطورة إلى أن الحياة تنبثق مـن خـلال التضحيـة والفـداء ، وفي مقابل عشتار وتموز عرف قدماء المصريين أسطورة ايزيـس وأوزوريـس كمـا عرف سكان آسيا الصغرى " آتيس " بينما عرف الاغريق " ديونيزيوس " وكلها تشـير إلى التطلع للمخلص رمـز الخصـب والنمـاء ، وعـني كثير مـن الشـعراء المعاصرين بهـذه الرمـوز ، ومنهـم السـياب والبيـاتي ونـازك ومبـارك بـن سـيف وغيرهم .

فقد استخدم السياب رمز تمـوز وعشـتار ليكـون رمـزاً للأمـل والسـعادة وذلك في قصيدته مرض غيلان وهو يناديه يماثل الخصوبة التي تحملها عشـتار ، أو عودة تموز مع سنابل القمح ، والشاعر نفسه هو بعل الذي يتدفق مـع مـاء النهـر المنساب في قريته بويب ، حاملاص الخصوبة إلى الأرض في الوقت الذي يخيم فيه اليأس ، ويسود العبث والموت حيثما تكون عشتار بدون تموز يقول :

عشتار فيها دون بعل

والموت يركض في شوارعها ويهتف : يانيام

هبوا ، فقد ولد الظلام

وفي قصيدته " أغنية في شهر آب " يسـتخدم صـوراً رائعـة مـن أسـطورة عشتار وتموز ليصور بهـا الواقـع الحيـاتي المعيـش ، فالشـفق الأحمـر يمثـل القـوى الشريرة التي تنزف دماً ، بعد أن جرحها الخنزير الشرس مع دنو الليل يقول :

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

....

الليل الخنزير الشرس

الليل شقاء ...

فالشاعر يصور المذابح التي قام بها الشيوعيون في الموصل أثناء حكم عبد الكريم قاسم فتلك هي المناجل التي تحصد أعراق تموز ، ومن ثم يستخدم الشعراء العرب أسطورة تموز لتكون رمزاً للمخلص الذي يحاول خلاص الوطن . لكنه في الواقع المعاصر لم يأت بعد . وإذا أتى غالباً ما تقتله القوى الشريرة في المجتمع . لأن تموز وعشتار يرمزان للخصب والنماء والتجدد والحيوية ، ولذلك اقترنت هذه الأسطورة في كثير من القصائد بطقس الخصوبة ونجد هذا التوظيف أيضاً في شعر مبارك بن سيف في قصيدته " بين هياكل عشتار " من ديوانه " الليل والضفاف " يقول :

من أين يهب الحزن عليك

ياعشتار

أتغوص الشمس بقاع النفط

لتبحث عن شجر " المحار "

فأجيبي ساكنة الشمس

يا ربة مملكة الأقمر

فسنابلك الذهبية

لا تعشق أرضي

مائي من قطرات البحر

وشرابك من ماء الأزهار ." (٤٧)

إن الشاعر يناجي عشتار رمز الخصب والنماء ، ويتساءل عن الشمس التي تغوص في باطن الأرض كي تبحث عن المحار والثمار ، وعن علة جدب الأرض ، فما عادت السنابل تنبت في أرضه ، وهنا التوظيف يأتي على نقيض الدلالة التراثية ، فمن المألوف أن عشتار ترتبط بالخصب والميلاد والتجدد والنماء في الأسطورة البابلية . فعند البابليين تتخذ " انانا " اسم عشتار ، وتهبط للعالم الأسفل من أجل تحرير زوجها تموز الأسير هناك وذلك بعكس انانا التي أرسلت زوجها " دموزي " للموت مكانها بعد أن صعدت ، وذلك كشرط أساسي لتحريرها ، ولما كان الإنسان القديم ينظر لخصب الأرض وخصب الإنسان على أنهما مظهران لجوهر واحد ، فقد كانت إنانا "عشتار" يحتفلون بعودتها إلى العالم الأسفل في أعياد الربيع المشهورة ." (٤٨)

لكن عشتار لم تعد رمزاً للخصب والنماء ، فقد حل في أرضها الجدب والضياع يقول الشاعر :

أرضي لا تنبت قمحاً
والظل يجوب الأرض ليبحث عن مأوى
ويعانق بعد لهاث أقدام الأشجار
أرضي عطشى لا تعرف سر الأمطار
فأجيبي ساكنة الشمس
يا ربة مملكة الأقمار
من أين يهب الحزن عليك ؟
ياعشتار .

إن عشتار ما عادت صالحة للخصب فقد تحول الناس فيها إلى أقزام وهياكل وأحجار لا يملكون الفعل الخلاق ، بل غارقون في الخرافة وسجع الكهان

وحلقات السمار . وهكذا يشكل الرمز الأسطوري بعداً دلالياً في القصيدة العربية المعاصرة ، سواء عند جيل الرواد أو شعراء الستينيات وما بعدها .

٢ – الرمز الصوفي :

ويعنى به استلهام الشعراء للمعطيات الصوفية على مستوى الفكرة أو النص أو اللغة أو الشخصية أو الرؤية ويوظفها الشاعر توظيفاً فنياً ودلالياً في نصه الشعري .

وقد شكلت الملامح الصوفية ملمحاً بارزاً في القصيدة العربية المعاصرة منذ الكتابات الشعرية لبشر فارس ، فقد أغنى معجمه الشعري الرمزي بألفاظ وتعابير صوفية مثل ، السُكْر والوَجْد والقطب والكشف والفيض واللطف ، والسر والعرفان والفتوح وغيرها .

وبرغم أن محاولات بشر فارس تمثل الارهاصات الأولى للرمز الصوفي في القصيدة المعاصرة ، إلا أن محاولاته لا تخرج عن كونها محاولة لاستبطان المحسوس وتخطيه والانعطاف نحو الذات بكل ما فيها من مجاهل وعوالم فنية .

ومع ظهور مدرسة الشعر الحر وارتباطه بقضايا الواقع المعيش تطورت البيئة الصوفية في القصيدة تطوراً فنياً ودلالياً ، حتى شكلت ظاهرة جديرة بالبحث والدراسة .

وجاء هذا التطور نتيجة مجموعة من الدوافع الفنية والاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية والقومية . ومن ثم استوحى العديد من الشعراء المعاصرين البنية الصوفية واستخدموها رمزاً دلالياً معاصراً . يعبرون من خلاله عن قضاياهم الحياتية وواقعهم المعيش . ومنهم صلاح عبد الصبور ، البياتي ،

أدونيس ، عفيفي مطر ، محمد أبو دومـة ، أحمـد الشـهاوي ، محمـد الشـهاوي ، مختار عيسى ، زكية مال الله ، سعاد الكواري ، وغيرهم .
وبرغم اشتراكهم جميعاً في استخدام البنية الصوفية رمزاً فنياً للتعبـير عـن الواقـع ، إلا أنهم يختلفون في طبيعة توظيف هذا الرمز .

فنجد في بعض قصائد صلاح عبـد الصبـور توظيفـاً للشـخصية الصوفيـة تارة، والحس الصوفي تارة أخرى ، ففي قصيدة " مذكرات الصوفي بشر الحـافي " من ديوانه " أحلام الفارس القديم " يستوحي شخصية بشر الحافي ويحملها أبعاداً رمزية ، يقول :

" يا بشر .. اصبر
دنياك أجمل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء "
يا شيخي بسام الدين
قل لي :" أين الإنسان .. الإنسان ؟
شيخي بسام الدين يقول :
" اصبر .. سيجيء
سيهل على الدنيا يوماً ركبه "
يا شيخي الطيب
هل تدري في أي الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام ." (٤٩)

إن شخصية بسام الدين تأتي رمزاً للذات التي تتطلع للمخلص والمستقبل والميلاد الجديد ، وبشر الحافي برغم أنه رمز لهذا المخلّص الآتي إلا أنه يرمز أيضاً للإنسان المقهور في الواقع المعاصر .

ونجد هذا التوظيف أيضاً في قصيدته " رسالة إلى صديقة " من ديوان " الناس في بلادي" حيث يرمز للشيخ محيي الدين بن عربي بأنه رمز الخلاص والتطهير ، فهو المرشد والدليل للحيارى في الواقع الحياتي المعيش .

أما قصيدة " أغنية من فينا " من ديوانه " أحلام الفارس القديم " ، ففيها يوظف الحس الصوفي ، حيث يستوحي الجو الصوفي عن طريق استلهامه للسالك والمريد والصوفي والوشاح الأبيض الذي يحتويه بغية التوحد والحلول ، يقول :

والروح روح صوفي ، سليب البدن
أقول يا نفس ، رآك الله عطشى حين بل غربتك
جائعة فتوتك
تائهة فمد خيط نجمة يضيء لك
يا جسمها الأبيض قل : ألنت صوت ؟
فقد تحاورنا كثيراً في المساء
يا جسمها الأبيض قل : ألنت صوت ؟

فقد تحاورنا كثيراً في المساء
يا جسمها الأبيض قل : أأنت خضرة منورة ؟ ." (٥٠)

إن الشاعر يضفي الحس الصوفي على القصيدة ليعبر من خلالها عن التوحد والانتماء "فالمريدة " رمز للوطن والذات والحقيقة التي يتطلع إليها "المريد" فكم تجول المريد في خضرة الأرض ونضارتها وكم توحد بالوطن وكم يشعر بالتوق إليه كلما أدركته غربة الروح والذات والنفس والوطن .

ويتقدم الرمز الصوفي خطوة فنية ودلالية في شعر أدونيس ، وذلك في معظم دواوينه الشعرية ، على مستوى اللغة والرؤية والشخصية ، ونجد ذلك في قصائده : " قالت الأرض ، أغنيات للحب ، يقولون إني انتهيت ، قصائد لا تنتهي من ديوانه " قصائد أولى " ، وأوراق في الريح ، والبعث والرماد من ديوانه " أوراق الريح " . نوح الجديد ، مرثية الحلاج من ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي " ، وزهرة الكيمياء ، أيام الصقر ، تحولات العاشق ، أقاليم الليل والنهار من ديوانه : كتاب التحولات ، السماء الثامنة ، رحيل في مدائن الغزالي من ديوانه " المسرح والمرايا " وكذلك قصائد ديوانه " مفرد بصيغة الجمع " .

يقول على سبيل التمثيل في قصيدته :" تحولات العاشق " من ديوانه كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل .

ورأيت موكباً من الأفراس البيض
تمتطي السماء ، فهرولت صائحاً :" ثعبان
يركض خلفي ، وكررت صائحاً ثعبان
طويل كالنخلة

سمعت صوت الشيخ من بعيد
أمامك جبل ملآن
بودائع الحياة ، ولك فيه وديعة تنصرك وتجيرك
وسمعت صوتاً آتياً من الجبل
ارفعوا الستائر وأطلّوا
ألتفت فإذا الجبل نوافذ
والنوافذ أطفال وأمهات ونظرت مصعوقاً
طفلة تبكي ، تقول هذا أبي ثم أشارت أبي
الثعبان فولى هارباً
وامتدت نحوي يد
جذبتني وأدخلتني مكاناً لم أعرف عمره

أتربع في الهواء شيخ كراماتٍ
أتدثر بالدنيا وأعرج
أخرق الملكوت
أتعب أضرب خيمتي بين عينيّ
وحين أعود
أغلق بيت نفسي وأشتغل بحالي ."

إن القصيدة كلها تجليات صوفية يوظفها الشاعر من خلال التعبيرات والشخصيات مثل : النفري ، الخضر ، الحلاج ، السهروردي ، الغزالي ، وغيرهم . ويعبر من خلالها عن التوحد والحلول والانتماء والتطلع للمستقبل الآتي ، فالطفلة الآتية من رحم الغيب هي رمز للخلاص القادم ، لأنها هي التي تأتي بالأفراس البيضاء ، وتقتل الثعبان ، وتخلص الواقع منه ومن الضياع .

وبرغم أن الذات تحاول التوحد والانتماء إلا أن اهتزاء معايير الواقع يجعلها تنطوي حول ذاتها وتنشغل بحالها ، مثلما فعل الشيخ صاحب الكرامات الميتافيزيقية .

وهذه القصيدة تعد من أبرز قصائد الديوان تعبيراً عن الرمز الصوفي ، حيث يرمز من خلال الرؤية والحس والشخصية الصوفية إلى تطلع الذات للخصوبة والتكوين والميلاد الجديد والانتماء للأرض والوطن والحقيقة والتوحد فيها . ولذلك نجده في قصيدته " زهرة الكيمياء " من نفس الديوان يعبر عن التوحد في الأرض والماء بصورة أقرب للمباشرة من حالات الحلول والتوحد ، يقول :

صرت أنا المرآة
عكست كل شيء
غيرت في نارك طقس الماء والنبات
غيرت شكل الصوت والنداء

صرت أنا والماء عاشقين
أولد باسم الماء
يولد فيَّ الماء
صرت أنا والماء توأمين ."

إن الشاعر هنا لا يعنى بالثقل المباشر للرؤية الصوفية ، لكنه يوظفها فنياً ودلالياً بحيث تصبح بنية من بنى القصيدة ويحملها دلالات ايحائية ورمزية مثل اقتران هذه الرؤية بالتوحد والحلول في الوطن ، أو تعبيرها عن الخصوبة والتكوين والميلاد .

ونجد هذا الرمز الصوفي عند الجيلين التاليين من شعراء مدرسة الشعر الحر، فنجده عند شعراء الستينيات ممثلاً في أشعار محمد عفيفي مطر ، ومحمد أبو دومة ، وشعراء الثمانينات والتسعينات ممثلاً في أشعار أحمد الشهاوي ، وزكية مال الله ، وسعاد الكواري وغيرهم .

وإذا كان الرمز الصوفي عند عفيفي مطر ارتبط بالتعبير عن الخصوبة والتشكيل الكوني وتوحد الذات في الماء والهواء والتراب والنار على أنها العناصر الكونية الوجودية التي تتفاعل معها الذات . فإن الرمز الصوفي عند " محمد أبو دومة " اقترن بتوظيف الذات والألفاظ والتراكيب الصوفية . وذلك في دواوينه " الوقوف على حد السكين ، السفر في أنهار الظمأ ، أتباعد عنكم فأسافر فيكم ، تباريح أوراق الجوى " ويقول على سبيل التمثيل في قصيدته " التأرجح بين منزلتين " من ديوانه " أباعد عنكم فأسافر فيكم " :

أوردتك يا ظامئ وردي ... وأذنت لبدنك أن يتجرد للأهبة ... ولقلبك أن يترونق بقلايد كنزي حتى تدخل ساحة معرفتي نورانياً من بابي فيك ... ، تؤمن أنا نقيناك ... فإن عنَّ لبالك ... أني مرئي للرؤية معيون للعين ... فأنت خرجت ." (٥١)

وهنا تتضح التراكيب الصوفية في مثل قوله :" الورد ، الظامئ ، القلب ، المعرفة،النورانية،النقاء،الرؤية." وكلها تعبر عن حالات الوجد الصوفي التي يوصي بها الشيخ مريده حتى يرتاد الطريق القويم ، فالشيخ هنا هو المرشد والدليل غير أن المريد رمز للسالك أو المخلّص الآتي . وينقلها الشاعر من إطارها التراثي الصوفي إلى إطارها المعاصر ويحملها أبعاداً رمزية . فترمز إلى التطلع للمرشد والدليل والمخلّص الذي يرشد المريد إلى طريق النجاة والتخلص من الضياع .

لكن معالم الواقع قد تغيرت ، و لم تعد المدينة هي المدينة ، ولا الوطن هـو الوطن ، بل تغيرت أيضاً أعـراف النـاس ، ومواقفهـم يقـول في القصيـدة نفسـها مسـتخدماً اللغـة الصوفيـة أداة تعبيريـة عـن هـذا الواقـع : " لكـن الحضـرة لا كـالحضرة ، والمسـتفتح لا كالمسـتفتح .. والشـيخ .. الحـزب .. الـورد خـلاف المعهـود .. اختلـط علـيّ فـأدركني ، فأنـا المنتهَك المنتهك المسـلوب السـالب .. والحـاضر والغـائب .. أعرفنـي لاأعرفنـي ، فأنـا حيـن تركـت حمـاكم رويـت الأعتاب بدمعي ... ثم خططت هناك .. فصاروا مني ... يؤكـد لـي وجلـي يـاذا الواهب عشق العشاق بأنك لن تهملنـي .. هـب لـي قلبـاً لا يفطـره الوجـد ليتنعـم بالشوق .. ووطناً لا أتغرب فيه .. فأعرف أين مقامي فأقيم ." وواضـح فـي هـذا النـص مـدى اسـتخدام الشـاعر للتعبـيرات الصوفيـة لتكـون رمـوزاً عـن حـالات الضياع التي تعيشها الذات ، والتي تحاول أن تتطلع للمخلِّص بعدمـا فسـدت كـل معايير الواقع ، ومن هذه التعبيرات قوله :" الحضرة ، الشيخ ، الورد ، الغائب ، الأعتاب ، الوجل ، العشق ، الواهب ، القلب ، الشوق ، الوجد ، المقام . " .

وفي قصيدته " تهجد المريد الذي بُري وجداً " يعزف على قيثارة الانتماء الحقيقي للوطن فليست الشعارات تصنع واقعـاً ، لكـن الواقـع يصنـع مـن سـاحة التضحية والفداء يقول :

هل كل من تحت أضلعه مضغة .. صلحت
لا ..
ولا كل من شرع السيف جال
للمحبة أهل بها كلفوا
والتجاول في لحرب محتكم للفراسة
والموت عند احتدامهما
بدء خطو المحب إلى اللحظة المشتهاة

وأول فيض الوصال
فاجتهدوا أن تموتوا
واحذروا أن تموتوا
واحذروا أن تموتوا . " (٥٢)

وهكذا في قصائد الشاعر الأخرى في دواوينه الأربعة نجد الرمز الصوفي يشكل بعداً جوهرياً في تشكيلها .

ويتتابع الرمز الصوفي عند جيل الثمانينات فنجد أشعار أحمد الشهاوي ، وزكية مال الله ، وسعاد الكواري ، وغيرهم . ففي شعر أحمد الشهاوي نجد هذا التوظيف في ديوانه : " الأحاديث ، ركعتان للعشق ." يقول في قصيدة " حديث العشق " من ديوانه الأحاديث :

من عشق
فعف
فشف
فذاب
فآب إلى زمرتنا
تاب
فأسكنه الله سماءه
وسما به ." (٥٣)

ومن الواضح في هذا النص استخدام الشاعر للتعبيرات الصوفية وتوظيفها فنياً ، حيث رمز من خلالها إلى توحد الذات والذوات الأخرى ، بغية التطهير والخلاص والانتماء للقيم الإنسانية العليا.

وفي أشعار " زكية مال الله " يشكل الرمز الصوفي بعداً جوهرياً ولا سيما ديوانها " على شفا حفرة من اليوم " تقول في قصيدة :" في حضرة غيمتك النهرية ": باغتني كالغيمة . دس بجيبي مقدمه ، ملتفاً بتلابيب العصف ، تلقاني، سالت أودية من عينيه ويواقيت من ماء . هيأت لمبعثك السفلي ممالك ، وتبعتك، محتدم السقوف الأنجم ، قمر يكتمني ، غبش يتشبث بي ، أضمومة مسك تتعقبني ، ينضج في تكويني العشق ، أمجد حزني ، حددتك في الزاوية الأولى للمنعطف إلي ، تراود ذاتك ذاتي ، يكسوك الزبد تتنزل محفوفاً بسمائك ، تتفرع في شجري ، فسدت أعوامك ، شهقت مدخنة الوقت بأنفاسك ." (٥٤)

إن الرمز الصوفي في هذه القصيدة يتمثل في الرؤية الصوفية ، أو الحس الصوفي ، وخاصة التوحد والحلول ، ليس بمفهومه الصوفي لكن بمفهومه الفني ، فالذات تظل في حيرة وأرق وضياع وانتظار للمخلّص القادم الذي لم يأت بعد ، لكنه يأتي على مستوى الرؤية الحلمية ، ويتوحد في الذات الضائعة بغية الميلاد والتكوين والتجدد والاستمرار . ولكن حتى على مستوى الحلم لم يتحقق هذا التوحد ، فقد فسدت معايير الواقع ، ومر الزمن الدوار ، وما تزال الذات في قوقعة الانتظار .

وهكذا نجد التوظيف الصوفي في معظم قصائد الديوان على مستوى الرؤية الصوفية فالشاعرة تنقل هذه الرؤية من اطارها الصوفي التسجيلي إلى اطارها المعاصر ، وتحملها أبعاداً دلالية ورمزية للتعبير عن الواقع المعيش .

وتأتي بعض أشعار سعاد الكواري ، من ديوانها " تجاعيد " لتكون امتداداً لهذا الرمز الصوفي على مستوى الرؤية ، حيث تنطلق الشاعرة من اللغة لتكون أداة معرفية عن الواقع الحياتي المعيش ، وتشكيلاتها اللغوية أقرب إلى

الرؤية الصوفية الميتافيزيقية منها إلى اللغة المباشرة ، وبرغــم أن هـذا الديـوان يمثـل البدايات الفنية للشاعرة إلا أنه يحوي بعـض القصـائد الجيـدة في الرؤيـة والأداة ، وخاصة على مستوى التشـكيل اللغـوي والرؤيـة الميتافيزيقيـة ، تقـول في قصيـدة " تجاعيد " :

حجر المجد الواقف الآن
بين خبايا القلب الواسع
والأوهام
وتواريخ الوحشة المنثورة
نحوي كالتوق الأعظم
مدخل أول
يوقظها العقم بين عريش الفعل
ورجفة معراج الأنفاس
والتوحد يسقيني نبع الانتصار

إن النص الشعري في هذه القصيدة يعتمد على الرؤيـة الميتافيزيقيـة ، الـتي هي أقرب للرؤية الصوفية منها لأي رؤية أخرى ، فالذات تظل حائرة بين ما هـو كائن وما يجب أن يكون . وحالات الوحشة والغزلة الأبديـة تحاصرهـا مـن كـل صوب ، وتتطلع للخلاص من عقم الواقع . والتوحـد بغيـة تحقيـق الـذات لذاتهـا كما تتخلص من الحيرة والضياع .

٣ – الرمز التوليــدي :

وهو الرمـز الـذي يولّـده الشـاعر في القصيـدة ، ويحمله دلالة ايحائية معينة ، ويختلف من شاعر لآخر ، تبعاً لمكوناته الثقافية ، فقد

يستمد شاعر ما رمزاً معيناً ، ويستخدم شاعر آخر نفس الرمز لكنه يحمله دلالة مغايرة . وأهم الرموز التوليدية الشائعة في القصيدة المعاصرة هي رموز البحر ، الخيل ، الفارس ، الأم ، الدم ، الأرض ، الطفل ، النار ، الماء ، التراب ، وغيرها .

ونجد هذه الرموز في بعض أشعار نازك الملائكة ، البياتي ، صلاح عبد الصبور ، فدوى طوقان ، معين بسيسو ، توفيق زياد ، محمود درويش ، ممدوح عدوان ، أمل دنقل ، محمد عفيفي مطر ، حميد سعيد ، محمد ابراهيم أبو سنة ، حسن توفيق ، شوقي بزيع وغيرهم .

فعند نازك الملائكة في قصيدتها " سنابل النار " من ديوانها " يغير ألوانه البحر " تبدأ بافتتاحية تذكر فيها النار عندما تثمر وتشتعل نيران الحب في ثلاث دوائر ، الأولى : تتلون فيها النار باللون الأصفر ، والثانية تتحول إلى أحمر ، والثالثة إلى الأبيض ، ثم تبدأ بعد الافتتاحية بمناجاة النار التي تبعث الدفء في العواصف الشتوية القاسية ، ثم تهب النار لتشعل الثلوج الدموية الراكدة ، فتحيل كل شيء إلى نغم ، وهنا نجد النار تعبر عن دلالتين متناقضتين ، الأولى ترمز للبعث والحيوية والدفء ، والثانية ترمز للركود والجمود والقسوة ، تقول :

تقلبني جبال خواطر وبحار
تدب النار مشعلة ثلوج دمي
يلامس دفؤها نغمي
يريق لهيبها صيفاً على عودي . ويصحي غفوة الأوتار
ويحملني جناح النار
لكل دوائر الحب

ونجد حتى نهاية القصيدة أن النار تشكل رمزاً فنياً فيها ، ويصبح هذا الرمز ممثلاً للبنية المركزية في النص الشعري . وبذلك تنتقل مفردة النار من تعبير لفظي ثانوي في القصيدة إلى رمز دال على الشيء ونقيضه في آن واحد .

وهكذا في شعر الشعراء - المشار إليهم - نجد أن كلاً منهم يشكل مفرداته الرمزية الخاصة به في نصوصه الشعرية . وتتباين هذه الرموز من شاعر لآخر وفقاً لمكوناته البيئية والثقافية والحياتية .

الوحـدة العضويـة

يعنى بالوحدة العضوية عند النقاد المحدثين وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً ، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكيروالمشاعر ، وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تندرج في احداث هذا الأثر بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء عن طريق التتابع المنطقي وتسلسل الأحداث والأفكار ، ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ، ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه ." (٥٥)

والوحدة العضوية بهذا المفهوم تعد ركناً أساسياً في القصيدة العربية المعاصرة ، ولازماً من لوازمها ، فإذا خلت قصيدة الشعر الحر منها ، يحدث خلل في بنائها وتصاب بالترهل والحشو .

وهذه الوحدة العضوية نجدها في قصائد مدرسة الشعر الحر ومنهم السياب ، وخليل حاوي ، والبياتي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ونازك ، وأمل دنقل ، وعفيفي مطر ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وغيرهم .

يقول البياتي على سبيل التمثيل في قصيدته " المدينة " :

وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة
مباذل الساسة واللصوص والبنادق
رأيت في عيونها المشانق
تنصب والسجون والمحارق
والحزن والضياع والدخان
رأيت في عيونها الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في ايما شيء
رأيت الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة
ضائعة تبحث في المزابل
عن عظمة عن قمر يموت فوق جثث المنازل

وهكذا حتى نهاية القصيدة نجد البياتي يلفظ المدينة التي غطاها الشحوب والسواد ، وأصبحت أرضاً خراباً ، كأرض ت . س . اليوت . وتتضح الوحدة العضوية من خلال تسلسل الصور الشعرية تسلسلاً سببياً أو منطقياً ، أي كل صورة تسلم للصورة التالية لها . وكل سطر شعري يكمل ما بعده حتى نهاية القصيدة .

ويصور الشاعر من خلال الوحدة العضوية المدينة التي عربد فيها اللصوص ، ونصبت البنادق في أركانها والمشانق والحرائق ، وأصبح الإنسان فيها

ضائعاً دون هوية ، ويستمر الشاعر في سرد الصورة الشعرية حتى لتكاد القصيدة أن تكون لوحة شعرية واحدة نقش عليها حزن الإنسان العربي المعاصر في المدينة والخراب .

وتتضح الوحدة العضوية أيضاً في قصائد سعدي يوسف فيقول في قصيدته " تداخل " من ديوانه " خذ وردة الثلج خذ القيروانية " :

هاجرت بلاداً كانت تسكنها أمي
ومضيت مع الطرقات
لا مسمار لدي ولا مزمار
أتنقل في عربات الموتى
وأنام قرير العين بعين الإعصار
والآن
وقد جمعت على رأس صندوق عجائب
هل ترجع بي العربات
نحو بلادٍ كانت تسكنها أمي ." (٥٦)

إن السطور الشعرية تتتابع في القصيدة من أولها إلى آخرها تتابعاً تدريجياً ، بحيث لا يمكن تقديم سطر شعري على آخر . وهكذا نجد أن الوحدة العضوية تشكل سمة فنية في القصيدة العربية المعاصرة ولازمة من لوازمها البنائية .

العاطفة

تخلص الشاعر المعاصر من الاغراق في العاطفة الرومانسية ولجأ للعاطفة التي تتوافق وطبيعة التعبير عن الواقع المعيش . فإذا كانت العاطفة قد سيطرت على المعمار الفني للقصيدة الرومانسية فلأنها جاءت تعبيراً عن الأنا الذاتية للشاعر . لكنها في الشعر الحر ارتبطت بالأنا الجماعية ، فجاءت متعادلة موضوعياً مع ما يشعر به الشاعر تجاه مجتمعه .

ولذلك رفض صلاح عبد الصبور أن يعول على العاطفة كمحك أساسي لنجاح قصائده ، وكان بذلك متأثراً بالناقد الانجليزي Hulme الذي تهجم على الرومانسيين بقوله ، إني لأعترض على وهمهم ، الذي يفترض أن الشعر لا يكون شعراً ما لم يكن أنيناً وزاد الأمر ايضاحاً عندما صرح في كتابه " حياتي في الشعر " بأن القصيدة قد تخفق لقوة عاطفة الشاعر واحتدامها ." (٥٧)

ومن ثم نجد قصيدة الشعر الحر لا تلهث خلف الإسراف في العاطفة ، لأن إبراز العاطفة ليس مقصوداً في ذاته ، بل هو يستخدم العاطفة للتعبير عن الأنا الجماعية ومن ثم تأتي العاطفة متوافقة مع الأنا الجماعية دون الغلو في تصوير الأنا الذاتية .

إن الشاعر المعاصر يفترض أن يكون الشعر هروباً من الذات والوجدان لا انغماساً فيهما ، ويقتضي ذلك أن يكون الخيال خلقاً جديداً يتحرك في روح الكلمات ، وينهض فوق صروح العبارات ، وفيه تتحقق الموضوعية بين الصور الشعرية والترابطات الشعورية للتعبير عن الأنا الجماعية ، ولذلك يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته " لحن " :

بيننا يا جارتي سبع صحاري
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبياً
ألقيت في رجلي الأصفاد مذ كنت صبياً

فالشاعر يعبر عن التباين الشديد بينه وبين ما يريد ، نتيجة انقلاب المعايير الاجتماعية ، حيث تحطم القيود الآمال المرجوة ، بل إن جيشان العاطفة وتوقدها يكون أحياناً عاملاً من عوامل اخفاق الأديب كما رأى صلاح عبد الصبور وبعض النقاد المعاصرين ، ففي أعقاب هزيمة سنة ١٩٦٧ ، طغت معاناة الكارثة على رصد الواقع ، حيث كان الألم عظيماً وعارماً ومع ذلك ترجم الأدباء معاناتهم إلى معان لم تزد على أن لخصت تجربة النكسة تلخيصاً مشوهاً بالقدر الذي اجتزأ الواقع وطمسه ، فغلبت على أشعارهم تصوير المعاناة والهزيمة والاغراق في تأمل صور الحزن للحد الذي جعل محاولة تأمل الواقع محاولة باهتة ، يقول أمل دنقل في قصيدته " يوميات كهل صغير السن " :

أعرف أن العالم في قلبي مات
لكني حين يكف المذياع وتنغلق الحجرات
أنبش قلبي ، أخرج هذا الجسد الشمعي
وأسجيه فوق سرير الآلام
أفتح فمه ، أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعاً ينبض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن تتفتت بشرته في كفي
لا يتبقى منه سوى جمجمة وعظام ." (٥٨)

إن هذه العاطفة المتعادلة موضوعياً – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – تتوافق مع المخيلة الشعرية في قصيدة الشعر الحر ، فقد تخلص الخيال من

. التهويمات الذاتية الرومانسية وذلك لارتباطه بالواقع .

وإذا كانت القصيدة الرومانسية نتاجاً للعاطفة والخيال ، فإن الصورة الشعرية في قصيدة الشعر الحر أصبحت أكثر تكثيفاً ، وهذا يبرهن على أن الخيال أصبح مكثفاً وتجاوز الإغراق في الذاتية ، وإن وصل في بعض الأحيان إلى الصورة الغائمة ، فمرد ذلك إلى الغموض الذي اكتنف الصورة الشعرية .

ومن ثم جاء الخيال مقترناً بالعاطفة ومعبراً عن المعادل الموضوعي حيث توافق مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر من ناحية ، والأنا الجماعية من ناحية ثانية . فنجد نازك الملائكة على سبيل التمثيل في قصيدتها " لعنة الزمن " تعبر عن احساسها بالزمن من خلال تجربة خاصة ، وفي الوقت نفسه تعبر عن ملايين البشر الذين يعايشون نفس الإحساس تقول :

ومشينا لكن الحركة
ظلت تتبعنا والسمكة
تكبر تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق
وصرخت ، رفيقي أي طريق
يحمينا من هذا المخلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الإغلاق

فتجسد الشاعرة إحساسها العاطفي والخيالي تجاه الزمن ، وتأتي الصورة افرازاً للعاطفة والخيال معاً . أولنقل تأتي افرازاً للحالات الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر . لكن الشاعرة لا تسرف في تصوير الخيال أو العاطفة ، بل يأتي كل منهما ليعبر عن ضآلة الذات تجاه الزمن .

الغموض الفني

من السمات التي تميز القصيدة المعاصرة أيضاً ظاهرة الغموض الفني ، والغموض الفني ليس معناه التعمية التي يفتعلها الشاعر ، وليس معناه الإبهام بالعمق من خلال تمويه المعنى واخفاء قرائنه " وإنما الغموض هو حالة نفسية طبيعية ، كانت منذ البدء حين كانت النفس الأولى مفعمة بذاتها تنطلق منها وتقفل إليها ، و لم تستند أو ترتهن لضرورات العالم الخارجي ، وقرائن الايضاح والوضوح . والشعراء الرمزيون يحسبون أن التجربة النفسية ذاتها هي غامضة ، وذلك يعني أن التجربة تكون قائمة في النفس كحالة صماء غير متمايزة المقاييس والمظاهر وأنها حين تسمى وتعين وتحدد وتقرن ، إنما تكون قد جمدت وأفرزت طينتها الفكرية والمادية وزالت عنها سورتها التي كانت فيها تعانق الحياة، فالتجربة تكون قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموض ." (٥٩)

وعلى ذلك نميز بين نوعين من الغموض ؛ أحدهما الغموض الفني ، والثاني الغموض المفتعل أو الإبهام ، أما الغموض الفني فهو الغموض الذي يلجأ إليه الشاعر لضرورة فنية وحياتية ، كأن تكون الرؤية أمام الشاعر غائمة ، ومن ثم تنعكس هذه الرؤية على صوره الشعرية التخيلية ، فتأتي متعددة الدلالات والمعاني ، أي أن الغموض الفني يقترن بالصورة الشعرية التخيلية ، بينما الغموض المفتعل يقترن بالتركيب اللغوي وينشأ نتيجة وجود خلل في الصياغة اللغوية التركيبية ، أو في طبيعة التركيب اللغوي نفسه ،" وفهم البيت على هذا الأساس يتطلب منا حل مشكلة هذا التركيب اللغوي لا أكثر ولا أقل ... على أن هذا الإبهام لا يمثل عندئذ ضرورة فنية لم يكن في وسع الشاعر أن يسقطها بل هو

- على العكس - لا يمثل أي صفة فنية على الإطلاق ، ومن السهل أن نعده صفة سلبية في الشعر ." (٦٠)

والغموض الافتعالي موجود في القصيدة العربية في كل مراحلها التاريخية وبمجرد أن نحدد الضمائر ومعاني الألفاظ وطبيعة التركيب اللغوي فيها نستطيع فهم معنى البيت . لكن الغموض الفني كلما فهمنا معنى معيناً تفجر معنى آخر نتيجة الثراء الدلالي الذي تطرحه الصورة الشعرية .

وعلى هذا الأساس نفهم الغموض الفني من من خلال توضيح الدلالات المتعددة للألفاظ والصور ، فالشاعر المعاصر لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً لكنه يعتمد على الاسترجاع والاستبطان والتخيل وتراسل مدركات الحواس ، ومن ثم نصف القصيدة بأنها غامضة ، لأننا تعاملنا معها من منطلق المنطق العقلي للأشياء ، و لم نتعامل معها من منطلق المنطق الفني للنص الشعري ، إذ أن المنطق الفني يتجاوز الأطر العقلية المنطقية لينطلق إلى آفاق أرحب في فض مغاليق المعاني اللامنطقية وربطها بقضايا الواقع الحياتي المعيش .

ونقف عند نموذج شعري - على سبيل التمثيل - لتوضيح الغموض الفني في قصيدة " قراءة وقصيدة " لمحمد عفيفي مطر من ديوانه " رباعية الفرح " ، يقول :

الأرض كالجثة بعد الدفق - ممدودة
أرخت يداً صفراً ووجهاً فارغاً وجديلة
بالرعب معقودة
واستسلمت للنوم
في جحر ضب مليء بالنخل والأشجار

وتحجرت واستسلمت للنار
فارتدت النار عنها ، لم تطهر وجهها الممسوخ
واستسلمت في النهر للتيار
لا الماء أغرق ما في الصدر من أسرار
ولا ارتمى احمرار الطمي في العينين
من بعد ما اسودتا بالرعب أو بالعار ." (٦١)

إن التفسير المنطقي للقصيدة المعاصرة لا يفض مغاليقها ، كما أن التشريح الجزئي لمفرداتها والشرح التعليمي لمعانيها يؤدي إلى ضياع الدلالة الكلية للنص . لذلك حتى نفهم المعنى الدلالي علينا أن نفهم القصيدة في اطار الدلالة الكلية لها . فالقصيدة عنوانها " قصيدة وقراءة ، القصيدة ١٩٦٨ ، والقراءة ١٩٧٥ " ومن العنوان ندرك الدلالة التي يوحي إليها الشاعر ، وهي ضياع الأرض العربية عقب ١٩٦٧ ، إذ قد تحولت الأرض العربية إلى جثة هامدة مدفونة في باطن القبر ، واليدان ممدودتان في استسلام وانكسار ، وقد تلون الوجه واليدان باللون الأصفر، وجدائل الشعر معقودة بالرعب والخوف . وتحولت جثة الأرض في جحر الذئاب إلى حجر أصم لا ينبض بالحياة وعندما استسلمت للنار كي تطهرها ، تراجعت النيران و لم تطهر وجهها الملطخ بالعار والهزيمة ، وكأن السنوات المريرة التي مكثتها في جحر الذئاب من ١٩٦٧ وحتى قراءة القصيدة في ١٩٧٥ لم تطهرها أو تخلصها من أنياب الذئاب ، ومن ثم استسلمت جثة الأرض للتيار النهري يجرفها وفقما يريد ، لكن هذا التيار لم يستطع أن يمحو ما في صدور الأرض من أسرار ، ولا أن يلقي طميه في عينيها حتى تنبض بالحياة . وتحولت عيناها إلى سوادٍ قاتم مثقل بالرعب والعار .

فالفهم الجزئي للقصيدة المعاصرة هو الذي يؤدي إلى غموضها لكن فهـم الدلالـة **الكلية للنص** الشعري هو الذي يؤدي إلى فض مغاليق رموزها ودلالاتها المتعددة.

اللغــة الايحــائيــة

تطورت اللغة الشعرية في قصيدة الشعر الحر تطوراً فنياً ودلالياً . فقد كانت في الكلاسيكية لغة مباشرة . ثم تأرجحت في الرومانسية بين المباشرة والايحاء ، وأخيراً تحولت إلى لغة ايحائية في قصيدة الشعر الحر .

ذلك أن قصيدة الشعر الحر اعتمدت على الصورة الرمزية ، وهذه الصورة تتطلب بالضرورة لغة فنية ايحائية تتجاوز اطار المألوف والمباشرة ، حيث لم تصبح دلالة اللغة كامنة في المعنى المعجمي فحسب بل حملها الشاعر المعاصر أبعاداً دلالية ورمزية أخرى فتجاوزت اطارها المعجمي إلى معنى دلالي يفجر قضايا الواقع ، ولا يقف عند المعنى المباشر للكلمة . يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته " رحلة في الليل " :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد ." (٦٢)

فيحمل لفظ الليل مجموعة من الدلالات الايحائية حيث يوحي إلى المخاوف والهواجس والظنون ، التي تقتحم على الشاعر خلوته ، إنه رمز للقوى المتسلطة التي تبعث الرعب في قلوب الأبرياء . ويقول السياب أيضاً في قصيدته تموز جيكور : "

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي

لم يغد شقائق أو قمحاً

لكن ملحاً ." (٦٣)

إن لفظ الخنزير يعد رمزاً للخنزير البري الذي صرع الاله تموز رمز الخير والخصب والنماء في الأسطورة البابلية القديمة . ومن ثم يصبح الخنزير رمزاً للقوى الشريرة التي تغتصب ثروات الأرض والأبرياء وتبدد قوت الفقراء .

إن نابه عندما يغرسه في الأرض العامرة بالخصب تتحول إلى أرض جدباء لا تصلح للنبات أو الزرع أو الخصب ، ومن ثم فإن اللغة لا يعني بها المعنى المعجمي لها . لكنها تحمل دلالات متعددة ، يقول أمل دنقل في قصيدته : "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مثقلاً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المقدسة

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يازرقاء

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع ووهو مايزال ممسكاً

بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة ." (٦٤)

إن الشاعر يحمل لفظ " العرافة المقدسة " دلالات رمزية ، وويتجاوز اطارها المعجمي وتصبح العرافة المقدسة رمزاً للوطن المقهور والأرض المغتصبة

إنها تمتزج بالياقوت وتخبر عن النبوءات القادمة ، لكن أحداً لم يصدقها فتقطعت جثث الأطفال فوق رمالها . وثقب الرصاص جماجم أبنائها .

وتعد المفارقة اللغوية أيضاً عنصراً من العناصر التي تساعد على ايحائية اللغة ، فعندما يجنح الشاعر إلى تصوير المفارقات السائدة في المجتمع يستخدم لغة تتناول الشيء ونقيضه في آن واحد ، أو ما اصطلح على تسميتها بلغة المفارقة ، وهذه المفارقة قد تكون على مستوى الصورة أو اللفظ أو الموقف .

يقول البياتي في قصيدته " الموت في الظهيرة " التي أهداها إلى العربي بن مهيدي ، الزعيم الوطني الجزائري الذي قتله البرابرة الفرنسيون في زنزانته في السجن يقول :

قمر أسود في نافذة السجن ، وليل
وحمامات وقرآن وطفل
أخضر العينين يتلو
سورة النصر ، وفل
من حقول النار ، من أفق جديد
قطفته يد قديس شهيد
يد قديس وثائر
ولدته في ليال بعثها شمس الجزائر
ولدته الريح والأرض وأشواق الطفولة ." (٦٥)

وتتضح المفارقة في اللفظ في قوله " قمر أسود " إذ كيف يتلون القمر باللون الأسود ، لكن ذلك يحدث نتيجة انعكاس الترابطات النفسية على الصورة الشعرية ، فتتلون الصورة بلون الظلمة تبعاً للحالات الشعورية التي يعيشها

الشاعر من خلال تعبيره عن الأنا الجماعية ، فالقمر أبيض وأسود في آن واحد ، أبيض عندما يتلألأ بالانتصار ، وأسود عندما يموج الواقع بالهزائم .

وتتضح مفارقة الصورة عندما يطل القمر الأسود من النافذة ، بينما الطفل رمز المستقبل القادم يتلو سورة النصر ، وتبدو زهور الفل مشرقة من حقول النور ، ومن العهد الجديد الآتي .

فالصورة تعبر عن الهزيمة والقهر من خلال انكسار القمر ، وفي الوقت نفسه توحي بالشروق والنصر ، وكان الشاعر يرى أن الحياة تنبثق من لحظات الموت ، فبموت العربي بن مهيدي يشرق فجر جديد على الجزائر ، وهذه المفارقة تعطي اللغة الشعرية ثراءً وخصوبة . وبالتالي تصبح أنماط اللغة الشعرية المعاصرة مغايرة للمرحلتين السابقتين ، الكلاسيكية والرومانسية ، من حيث تعدد دلالتها واقترانها بالحالات الشعورية التي يعيشها الشاعر .

هوامش الدراسة

١- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ط(٥) سنة ١٩٧٨ ص٥٦ .

٢- د. مصطفى سويف : الأسس الفكرية للابداع الفني في الشعر ، دار المعارف ط(٣).

٣- د. عزّ الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ص١٥-١٦ دار الفكر العربي ، القاهرة ط(٣) .

٤- د. شكري عياد : تجارب في النقد والأدب ص١٥٧ ، دار الكاتب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ .

٥- انظر : د. محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص١٢١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(٢)

٦- د. عز الدين اسماعيل : مرجع سابق ص ١٤ .

٧- نفسه : ص٥٥ .

٨- نفسه : ص٥٦ .

٩- انظر : **مجلة اليقين** ، بغداد ج(٥) السنة الأولى .

١٠- انظر : **نازك الملائكة** ، مرجع سابق ص١٩٩ .

١١- مجلة اليقين : عدد سابق ص١٤٤ ، وللمزيد حول " البند " انظر أيضاً " بند " ابراهيم الحسين (١١٧٧ - ١٢١٨ هـ) في كتاب " البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه " لعبد الكريم الدجيلي مطبعة المعارف ، بغداد سنة ١٩٥٩ ص٤٤ .

١٢- **انظر : محاولته في كتـاب " البنـد في الأدب العربـي تاريخـه ونصوصـه "** مرجع سابق ص٤٤ .

١٣- **انظر : نقولا يوسف** : مقدمة في ديوان عبد الرحمن شكري .

١٤- **د. عز الدين اسماعيل** : مرجع سابق ص٥٩-٦٠ .

١٥- **انظر : محمد عبد المنعم خفـاجي** : رائـد الشـعر الحديـث ، القـاهرة سـنة ١٩٥٣ ص٢٠٢-٢٠٣ .

١٦- **انظر : أبولو** مج٢ ع١٠ سنة ١٩٣٤ ص٩٠٠ ، مـج١ ع٨ ص٨٤٦ ، س.موريه . الشعر العربي الحديث ص٢٣٤ .

١٧- **للمزيد انظر** : س.موريه مرجع سابق ص٢٤٦ .

١٨- **أبولو** مج٢ ع١٠ سنة ١٩٣٤ ص٩٠٠ .

١٩- **أنظر : أنور الجندي** : الشعر العربي المعاصر ص٥٦٢ .

٢٠- **انظر البيان في مجلة " أدبي "** : مج(١) ع٧-٩ سنة ١٩٣٦ ص٣٦٦ .

٢١- **أبولو** مج(١) ع(٣) سنة١٩٣٢ ص٢٢٧ ، الأبيات (٥-١١)

٢٢- **انظر : مجلة الهلال** : مج٤٥ ع٢ سنة ١٩٣٦ ص٣٦٠ .

٢٣- **د. عزالدين اسماعيل** : سابق صفحة ٦٣ .

٢٤- **نفسه** : ص٦٥ .

٢٥- **نازك الملائكة** : سابق ص٣٥ .

٢٦- **انظر : س.موريه** : سابق ص٢٨٩ .

٢٧- **على أحمد باكثير** : مقدمة مسرحيته روميو وجولييت .

٢٨- **د. عز الدين اسماعيل** : سابق ص٨١ .

٢٩- **نفسه** : ص٨٣ .

٣٠- للمزيد انظر : س.موريه ، مرجع سابق ص٣٢٠ .

٣١- نفسه ص٣٢١-٣٢٣ .

٣٢- صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ص٨٢ .

٣٣- خليل حاوي : قصيدة " السندباد في رحلته الثامنة " الآداب بيروت ع٥ سنة١٩٦٠ .

٣٤- انظر س.موريه : سابق ص٣٢٣-٣٢٤ .

٣٥- د.عز الدين اسماعيل : مرجع سابق ص١٢٦-١٢٧ .

٣٦- بدر شاكر السياب : الأعمال الشعرية الكاملة " ديوان بدر شاكر السياب " ١/٥٩٧-٥٩٨ ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٩ .

٣٧- نفسه : ١/٥٩٩ .

٣٨- محمد عفيفي مطر : ايقاعات فاصلة النمل ، دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٣ .

٣٩للمزيد حول تحليل الصورة في هذه القصيدة - انظر : د.مراد عبد الرحمن "من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري " ص١٨٨ وما بعدها عالم الكتب ، القاهرة سنة ١٩٩٣ .

٤٠- w.y.Tindal , The Leterary Symbol , p.65

٤١- للمزيد انظر : د.محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص٣٧-٤١ .

٤٢- نفسه : ص٢٨٨ .

٤٣- استانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢/٢٠٩ .

٤٤- **بدر شاكر السياب** : الأعمال الكاملة ٢٢٩/١ .

٤٥- **للمزيد حول توظيف أسطورة تموز في الشعر العربي ، انظر : أسعد مرزوق** "الأسطورة في الشعر المعاصر" بيروت سنة ١٩٥٢ .

٤٦- **للمزيد انظر : سير جيمس فريزر** : النص الذهبي ، **وانظر : د.محمد فتوح أحمد** مرجع سابق ص٢٩٠ .

٤٧- **مبارك بن سيف** : الليل والضفاف ص٥٩ .

٤٨- **فراس سواح** : مغامرة العقل الأولى ص١٩٩ .

٤٩- **صلاح عبد الصبور** : الأعمال الكاملة ٢٦٧/١-٢٦٨ .

٥٠- **نفسه** : ص٢١٣/٢١٤ .

٥١- **انظر : محمد أبو دومة** : ديوان أتباعد عنكم فأسافر فيكم .

٥٢- **نفسه** .

٥٣- **أحمد الشهاوي** : الأحاديث .

٥٤- **زكية مال الله** : على شفا حفرة من اليوم ص٩ .

والشاعرة زكية مال الله شاعرة ولدت بمدينة الدوحة سنة ١٩٥٩ وحصلت على الدكتوراه في الصيدلة من جامعة القاهرة سنة ١٩٩٠ وصدر لها عدة دواوين منها ؛ في معبد الأشواق ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ، ألوان من الحب الدوحة سنة ١٩٨٧ ، من أجلك أغني ، القاهرة سنة ١٩٨٩ ، في عينيك يورق البنفسج ، القاهرة سنة ١٩٩٠ ، من أسفار الذات بيروت سنة ١٩٩١ ، على شفا حفرة من البوح سنة ١٩٩٣ .

٥٥- **د.محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث ص٣٧٣ .

٥٦- **سعدي يوسف** : الأعمال الشعرية ٣٣٩/٢ .

٥٧- **انظر : د.أحمد كمال زكي** : النقد الأدبي الحديث ص٥٠ .

٥٨- **أمل دنقل** : الأعمال الشعرية الكاملة ص٨١ .

٥٩- **ايليا حاوي** : الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي ص١١٧-١١٨ ،دار الثقافة بيروت ط(٢) سنة ١٩٨٣.

٦٠- **د.عز الدين اسماعيل** : مرجع سابق ص١٨٩-١٩٠ .

٦١- **محمد عفيفي مطر** : رباعية الفرح ص١٥ .

٦٢- **صلاح عبد الصبور** : الناس في بلادي ص٣٧ .

٦٣- **بدر شاكر السياب** : أنشودة المطر ص٩٩ .

٦٤- **أمل دنقل** : الأعمال الشعرية ص٦٩ .

٦٥- **عبد الوهاب البياتي** : ديوان أشعار في المنفى ص٧ .

المبحث الرابع

تراجم
أعلام الشعر الحديث

أحمد شوقي

الشاعر القروي

بدر شاكر السياب



أحمد شوقي

هو واحد من أبرز شعراء العرب قديماً وحديثاً ، تجاوز بموهبته الشعرية الصنعة البديعية السائدة حتى عصره فلم تختنق حروف كلماته في صناعة بديعية ، وتحرك بشاعريته من النقل والتسجيل إلى الإثارة والتأثير . ودعم صوره الرؤيوية بطاقات تعبيرية استمدت مدادها من حركية الحياة ومناسبات الأحداث الاجتماعية والسياسية والدينية ، الأمر الذي قرَّبه من الجمهور وحظي عنده بمكانة أثيرة ، وحظي عند النقاد بمكانة الشاعر الموهوب المميز بترجمة دوره الحضاري وإسهاماته الشعرية المتنوعة الأغراض والأشكال .

ولقد ولد شوقي شاعراً ... وعاش شاعراً ... فمنذ أن ولد شوقي سنة ١٨٦٨ في قصر الخديوي إسماعيل وقد تعلق بصره بالسماء ، كانت جدته "تمراز" شغوفة به ودخلت بحفيدها على الخديوي إسماعيل وكان شوقي قد بلغ الثالثة من عمره ، فلاحظ إسماعيل أن بصر شوقي الطفل متعلق بالسماء فهو لا ينظر إلى الأرض فنثر إسماعيل قطع الذهب عند قدميه فتحول شوقي إليه وجمعه ليلعب به فقال إسماعيل لجدته : اصنعي معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض .. وجيئي به إليّ متى شئت حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإني آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

الميلاد والنشأة :

١- ولد شوقي سنة ١٨٦٨ في قصر الخديوي إسماعيل ، وقيل أنه ولد في سنة ١٨٦٩ ، وأنه استمد أصوله من عنصر تركي شركسي يوناني عربي

كردي .. وتآزرت هذه الأصول لتصب في شوقي المصري النشأة والميلاد والممات ، واسمه الأساس : أحمد علي أحمد شوقي ، واشتهر باسم جده " أحمد شوقي " الذي جاء إلى مصر في عهد محمد علي وهو كردي شركسي وتقلد مناصب عديدة انتهت بمسئوليته الكبرى كأمين للجمارك المصرية في عهد سعيد .. وتوفي وترك ثروة كبيرة ، إلاّ أن "علياً" والد شوقي كان مبذراً متلافاً فبدد هذه الثروة . الأمر الذي دفع جدته "تمراز" إلى احتضان حفيدها وهي وصيفة في القصر الحاكم .

أما جده لأمه فهو أحمد حليم النجده نسبة إلى قرية (نجده) بالأناضول ، وقرَّبه إبراهيم باشا وتزوج من اليونانية " تمراز " التي نشأت في القصر وتقلد الجد منصب وكيل الخاصة الخديوية ، ولما توفي بقيت " تمراز " بالقصر .

٢- اختلف شوقي إلى كتّاب الشيخ صالح وهو في الرابعة من عمره ثم التحق بمدرسة المبتديان فالتجهيزية ، ولما أظهر تفوقاً مُنح المجانية مكافأة له . ثم توجه إلى التعليم المدني بدلاً من الأزهري والتحق بالحقوق سنة ١٨٨٥ وتخرج من قسم الترجمة بالحقوق بعد عامين ، فأضاف إلى معرفته بالعربية والتركية اللغة الفرنسية والتي عزّزها عندما تعطف عليه الخديوي توفيق وأرسله في بعثة إلى فرنسا ليفيد من علومها وحضارتها .

٣- بدأ شوقي في نظم الشعر منذ الخامسة عشرة عندما كان ينظم المعلومات الدراسية كقوله :

إفريقيا قسم من الوجود　　　في شكله أشبه بالعنقود

وأفاد في تلك الفترة من أستاذ اللغة العربية الشيخ محمد البسيوني الذي كان شاعراً تقليدياً فصيحاً وكان مغرماً بتدبيج طوال القصائد في مدح الخديوي توفيق لتنشر في " الوقائع المصرية " ، وشارك أستاذه الرأي في تلك القصائد فتدخل بالحذف والإضافة ، وفرح به الأستاذ ، ثم سار شوقي في فلك أستاذه فأنشأ القصائد في مدح الخديوي وهو يتطلع إلى أن يصبح شاعر القصر فهذه أمنيته التي بررها بقوله في مقدمة شوقياته :

" .. والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلاّ ما كان مدحاً في مكان عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي .. فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها حتى وفقت بفضل الله إليها . " [1]

٤ – سافر إلى فرنسا فقضى عامين في مونبلييه ثم عامين في باريس ودرس الحقوق ، وهو في باريس تنقل لأكثر من مكان فتعرف على مظاهر الحضارة وسافر إلى إنجلترا في رحلة قصيرة ، ولما أصيب بمرض شديد نصحه الأطباء ببلد مشمس فاختار الجزائر ومكث أربعين يوماً .

وفي باريس ترجم " البحيرة " لـ لامارتين ، وبعث بها لرشدي وزير الخديوي ثم كتب أولى مسرحياته سنة ١٨٩٢ (على بك الكبير أو المملوك الشارد) وبعث بها لرشدي ليعرضها على الخديوي الذي نصحه بأن يترك ذلك لحين عودته إلى مصر ودعاه لأن يستثمر إقامته في فرنسا لتحصيل العلم والمعرفة التي يمكن أن ينفع بها وطنه .

[1]– مقدمة الشوقيات جـ١ الطبعة الأولى .

٥- لما عاد إلى مصر رافق الخديوي عباس طوال فترة حكمه حتى خلعه الإنجليز سنة ١٩١٤ .. ثم توجه الإنجليز لإبعاد أتباعه ، وقد حاول شوقي المهادنة والتقرب إلاّ أن قرار النفي قد اُتخذ فاختار شوقي برشلونة مقراً لمنفاه وسافر مع أسرته- سنة ١٩١٥ واستقر في أشبيلية حتى انتهت الحرب العالمية الأولى ، وهو في منفاه كانت المراجعة لشاعريته مع الزاد الثقافي التاريخي بخاصة ، وانعكس ذلك على شاعريته بالإيجاب .. وعاد إلى مصر سنة ١٩٢٠ فاستقبله الشعب المصري استقبالاً عظيماً ، وقد عبر عن فرحته بالعودة واللقاء بقصيدة رائعة .

٦- تحول شوقي من القصر وظهرت نزعاته القومية فكتب مصرياته واستكمل إسلامياته وشارك الأقطار العربية أحداثها وعبر عنها لاسيما سورية ولبنان .

٧- في سنة ١٩٢٧ بايعه شعراء الأقطار العربية بإمارة الشعر في حفل كبير أقيم بدار الأوبرا وألقى حافظ إبراهيم قصيدة بهذه المناسبة جاء فيها قوله :

أميــر القوافـــي قد أتيت مبايعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

ومنذ ذلك الحين عاد إلى فن المسرح الشعري فكتب مسرحياته الشعرية (مصرع كليوباترا ، مجنون ليلى ، عنترة ، قمبيز ، علي بك الكبير - إعادة صياغة - ، الست هدى) ثم مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) .

٨-كان شوقي يقيم في قصره المعروف باسم (كرمة ابن هانئ) على ضفاف النيل ، وقد عاش حياته بترف زائد ، وكان من الأثرياء لنشأته في القصر

ولقربه من توفيق ثم عباس ، ولشهرته كشاعر فضلاً عن زواجه من سيدة ثرية .. ووفّر كل هذا له عيشة رغدة يدل عليها قصره الفخم وصالوناته المتعددة .

٩- عُرف شوقي بسرعة البديهة الشعرية وقال عنه سكرتيره داود بركات (كانت الحادثة تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي) ويذكر (محمد كرد علي) أن شوقياً نظم قصيدة لإلقائها ليلة تكريمه في المجمع العلمي بدمشق و لم تعجبه ، فعمد بسرعة إلى نظم قصيدة أخرى وكانت نونيته الرائعة :

قُم ناجِ جِلِّق وانْشُدْ رسْمَ من بانوا — مَشَتْ على الرَّسْم أحداثٌ وأزمانُ

وكان ينظم الشعر وهو بين أصدقائه أو وهو مترجل أما إذا جلس إلى مكتبه فللتدوين فقط .

١٠- قبيل مماته بعامين تصالحت عليه الأمراض فأكثر من قراءة القرآن الكريم والحديث النبوي وكان معجباً بالغزالي وتاريخ الجبرتي ... ولما بلغ شوقي أربعة وستين عاماً خبت قيثارته الشاعرة الشعرية في ليلة ١٤ أكتوبر ١٩٣٢ حيث توفي في قصره ، فاهتزت الجماهير العربية ... وتسابق الشعراء يرثون الشاعر ويعزون الوطن ولعل أجمل ما قيل في رثائه قصيدة (بشارة ا لخوري) وقصيدة (خليل مطران) ومنها:

يجْلــو نبوغُكَ كــلَّ يومٍ آيَــةً — عذراءَ من آياتـه الغرَّاءِ
كالشمس مـــا آبتْ أتت بمجدَّدٍ — متنوِّعٍ من زينةٍ وضياءِ
هِبَةٌ بهـا ضنَّ الزمان فلم تُتَحْ — إلاّ لأفـذاذٍ مـــن النبغاءِ
ماذا دهاني اليوم حتى لا أرى — إلا مكان تفجُّعي وبكائي

وكان شوقي قد خلف رصيداً ضخما تمثل في :

- شوقياته [1] وهو ديوانه الشعري من أربعة أجزاء .
- مسرحياته الشعرية ... ومسرحياته النثرية .
- كتابه النثري (أسواق الذهب) .
- مطولته المفصلة عن تاريخ العرب والإسلام (دول العرب وعظماء الإسلام) طبعت بعد عام من وفاته وكان قد كتبها وهو في المنفى .
- فضلاً عن مجموعة أخرى جمعها السربوني من بعده في كتاب من جزأين بعنوان "الشوقيات المجهولة" . وترجمته لقصيدة البحيرة للافوتين .

يؤسس الشاعر وظيفته الشعرية بتشكيل الرسالة اللغوية عندما يعتمد على وحدة الاختيار ، وزاوية الرؤية الفنية ، وذلك بتوزيع محور التعامل مع اللفظ على نحو وثيق الصلة بين حدث الكتابة وفعل التلقي ، وهو أمر يبرز لنا تأثير القارئ كطرف فعّال في توجيه العملية الإبداعية ، وكان شوقي مقدراً لفعل القراءة في زمنية الإبداع لدرجة وجهت إبداعه مع حجم المتلقي ، ومن ثم وصلت رسائله الشعرية إلى الشعب وأثّرت فيه ، لأنه وجد في أشعاره مفردات حياته وقضاياها فضلاً عن حكم رائعة ضيقت بدورها وصياغتها الفارق بين الواقع الحياتي ، والواقع الشعري .

وعندما نقترب من منتوج شوقي الشعري لن نجد صعوبة في تقسيمه إلى أربع مراحل :

١- شوقي حبيس القصر .

٢- نشاط المنفى .

[1] - كان صديقه (شكيب أرسلان) قد اقترح عليه هذا الاسم لديوانه الشعري .

٣- العودة إلى الوطن والتعبير عنه .
٤ - ما بعد التتويج بإمارة الشعر .

١ - شوقي في القصر :

ولد أحمد شوقي في أحضان القصر ، وبه نشأ ، وكانت آماله كشاعر قد اختصرها في أن يكون شاعر الخديوي .. ولما بلغ هذه المنزلة قال مفاخراً :

شاعر العزيز وما   بالقليل ذا اللقب

وعلى الرغم من ذم شوقي لمن يقصرون أشعارهم على المديح عندما قال في مقدمته :

" إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يتبرأ الشعر منها " .

إلا أنه وجد في مدح القصر والأتراك الأسباب القوية والمبررة ونوجزها في :

١- اعتراف بجميل لأسرة إسماعيل التي نشأ بقصرها :

أأخون إسماعيل في أبنائه   ولقد ولدت بباب إسماعيلا

٢- مدح الترك ... مدح لامتداد في نسبه .

٣- مدح الخلافة التركية إرضاء لمشاعر المسلمين وحماساً للإسلام وإرضاءً للخديوي في الوقت نفسه ولذلك لم يجد غضاضة في متابعة مدحه للمقام العالي للخلافة التركية وخصّ السلطان عبد الحميد في مدائح كثيرة ، ولما سقط السلطان عبد الحميد عبّر بموقف وسطي عن هذا الحديث ليرضي الطرفين السلطان والثائرين وقال :

دخلوا السرير عليك   يحتكمون في رب السرير

أعظم بهم من آسرين وبالخليفة من أسيـــــــــر
أسد هصـــــور أنشب الأظفار في أسد هصـــــور

ولما انتصر (مصطفى كمال) على اليونان في أعقاب الحرب العالمية الأولى قال :

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

إلا أن ذلك المدح انقلب إلى حزن عندما ألغى (مصطفى كمال) الخلافة الإسلامية التي تعلق بها ... وكانت أبرز أسباب مدحه للأتراك ، فرثى الخلافة في قصيدة منها :

كُفنت في ليل الزفاف بثوبه ودفنتِ عند تبلــج الإصبـــــاح
ضجت عليك مـآذن ومنابـــر وبكت عليك ممالــك ونواحـــي
الهنـد والهـة ومصــر حزينة تبكــي عليك بمدمـع ســحّاح
والشام تسأل والعراق وفارس أمحا من الأرض الخلافة مـاح!؟

أصبح شوقي شاعراً سياسياً ، وسياسياً شاعراً رغم أنفه ، بسبب تبعيته للقصر إذا غضب لغضب القصر ، وفرح لفرح القصر وكان – كما وصفه شوقي ضيف – شاعراً غيْرياً وهي درجة إبداعية صعبة على الرغم من إساءتها للشاعر نفسه ، ومن مظاهر هذه التبعية والغيرية التي أنطقته بسياسة القصر نذكر الآتي :

١– كان الخديوي على خلاف مع اللورد كرومر لكن رياض باشا كان محباً ومتعاوناً مع الإنكليز وكرومر فهجاه إرضاء للخديوي وقال :

خطبت فكنت خطباً لا خطيباً أُضيفت إلى مصائبنـــا العظام
لهجت بالاحتـــلال وما أتاه وجرحك منه لو أحسست دامي

وفي حفل توديع اللورد كرومر " خطب كرومر ووضح دور الإنكليز في

نهضة مصر، فغضب الخديوي لتجاهله لدور أسرة محمد علي " فعبر شوقي عن رأي الخديوي بقصيدة منها :

أيامكم أم عهد إسماعيلا   أم أنت فرعون تسوس النيلا

٢- ولما عزل عباس .. حاول شوقي التقرب للسلطان الجديد (حسين كامل) فقال :

الملك فيكم آل إسماعيلا   لا زال بيتكم يظل النيلا

وحاول أن يسترضي الإنكليز فقال :

حلفاؤنا الأحرار إلاّ أنهم   أرقى الشعوب عواطفاً وميولا

لمّا خلا وجه البلاد بسيفهم   ساروا سماحاً في البلاد عدولا

ولكن هذا لم يمنع من قرار نفيه خارج البلاد .

٣- لما وقعت حادثة دنشواي سنة ١٩٠٦ صمت شوقي لأن الخديوي وقتئذ وعد بسياسة الوفاق مع الإنكليز فلم ينطق شوقي إلاّ بعد مرور عام فكتب " ذكرى دنشواي " :

يادنشواي على رباك سلام   ذهبت بأنس ربوعك الأيام

٤- ولما مات مصطفى كامل - وهو صديق له - لكن مصطفى كامل كان ضد الخديوي فلم ينشد شوقي .. وبعد أعوام رثى مصطفى كامل :

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والداني

وملأ القصيدة بالتوجع والحكم حتى لا يتحدث عن جهاده الوطني مثل قوله :

دقات قلب المرء قائلة له   إن الحياة دقائق وثواني

٥- ولما عاد عرابي من المنفى وهو زعيم وطني هجاه شوقي لأن عرابي ضد

الخليفة.. فقال :

صَغار في الذهاب وفي الإياب   أهذا كل حظّك يا عرابي

وكادت أواصر القربى بين شوقي والشعب تنفصل لولا أن شوقي استغنى عن موقفه السياسي بعزفه على وتر الدين الحساس الذي جذب إليه الشعب العربي ليردد أشعاره الدينية الرائعة لا سيما (نهج البردة) التي عارض بها بردة البوصيري . [2]

ريم على القاع بين البان و العلم   أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

ثم جاءت (همزيته النبوية) لتتفوق على نفسها :

ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء

وكتب أيضاً " من ذكرى المولد " مطلعها :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا   لعلّ على الجمال له عتابا

و لم يترك النقاد اللغويون شوقي يهنأ بصدور الجزء الأول من الشوقيات حتى هجم عليه المويلحي ثم هاجمه اليازجي ، فأعاد شوقي قراءة كتاب " الوسيلة الأدبية " للشيخ حسين المرصفي ليستعد للنقاد فيما بعد .. إلاّ أنه واجه نقاداً اختلفوا عن النقاد اللغويين حيث واجهته مدرسة الديوان (العقاد - المازني - شكري) .

لقد أساء القصر إلى شاعرية شوقي وجمّد نتاجه الشعري عند حدود المدائح والمناسبات العابرة ، بل وحجّم رغبة شوقي في التجديد التي سيطرت

[1]-هذه القصيدة لم تنشر في الشوقيات وإنما جمعها ونشرها د. محمد صبري وجاءت في الشوقيات المجهولة .

[2]- هناك معارضات كثيرة وتخميسات وتثليثات لهذه القصيدة إلاّ أن محاولة شوقي تفوقت على جميع المحاولات .

عليه وهو شاب ونلاحظ ذلك من خلال :

١- طلب الخديوي منه أن ينصرف عن كتابة الشعر المسرحي الذي بدأه وهو في فرنسا .

٢- عدم العناية بترجمة شوقي لقصيدة البحيرة " لامارتين " فضاعت القصيدة .

٣- استبعاد الجزء الغزلي في قصيدة مدح للخديوي توفيق ، وكان شوقي يرى في هذا الجزء المستبعد تجديداً ، يقول عن القصيدة بأنها " مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب .. ورفعت القصيدة إلى الشيخ عبد الكريم سلمان الذي طُلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل .." وكان مطلع القصيدة :

خدعوها بقولهم حسناء　　　　والغواني يغرّهن الثناء

٢ – شوقي في المنفى :

حزن شوقي لغربته ونفيه ، وفرح الشعر لهذا النفي الذي دام من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٢٠ في اسبانيا لأنه كان فرصة ذهبية لشوقي ليعيد حساباته ، ويجدد ثقافته ، ويعبر عن ذاته ، ويشعر بحب وطنه وشعبه ، ومن ثم فشوقي في منفاه أصبح داخل مثلث شعري يتمثل في :

- تجديد ثقافته ، وتعميقها .
- معارضاته الشعرية .
- الحنين إلى الوطن .

أما عن تجديد ثقافته فقد لاحظ اهتمام الفرنسيين بتاريخ اليونان والرومان ويبدو أنه حاول محاولة فيكتور هوجو في ملحمته " أسطورة القرون " ، فقادته

قراءاته التاريخية في أمجاد العرب إلى أن يكتب مطولته (دول العرب وعظماء الإسلام) والتي وقعت في ألف وأربعمائة بيت من الشعر .

وقد تأثر شوقي بكتاب " نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب " للمقري ، وتعمق الشعر الأندلسي وأعجب بابن زيدون إعجاباً خاصاً ، وألهمته الأندلس فكرة مسرحيته النثرية الوحيدة " أميرة الأندلس "

ويبدو أن اتجاه شوقي للمعارضات وهو في المنفى له دوافع خاصة أولها كثرة القراءات والتأثر بشعراء العرب المتميزين كابن زيدون وأبي تمام والبحتري، فضلاً عن محاولة الارتفاع بذاته إلى مصاف هؤلاء الشعراء عندما يضع نفسه معهم في مواجهة مباشرة في محاولة لاستعادة الثقة والتوازن ثم إن هذه المعارضات تشير إلى تحول فكري من التركيات إلى العرب والمسلمين وهو الاتجاه الذي سيتبلور بشكل واضح بعد المنفى . ونضيف إلى ذلك تمتع شوقي بحس كلامي مرهف أغراه بقراءات محددة ومن ثم بمعارضات لكبار الشعراء ومنهم :

١- معارضته للبحتري عندما قال في الإيوان :

صنت نفسي عما يدنس نفسي	وترفعت عن جدا كل جبس

فعارضها شوقي بقصيدته " الرحلة إلى الأندلس " والتي استهلها بقوله :

اختلاف النهار والليل ينسي	اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

٢- وعندما قال ابن زيدون رائعته :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا	وناب عن طيب لقيانا تجافينا

عارضها بأندلسيته الشهيرة التي مطلعها :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا	نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

وفي هذه القصيدة يبث أحزانه وأشواقه إلى وطنه :

لكنّ مصر وإن أغضت على مقة عين من الخلد بالكافور تسـقينا

وكان الحنين إلى وطنه نقطة تحول مهمـة في حياة شـوقي وشـعر شـوقي حتى قيل إن الخديوي عباس دعاه ليقيم معه في "فينا" فاعتذر له شوقي .

وقد عبّر شوقي عن حنينه إلى وطنه بوسائل شتى سيطرت على أندلسياته التي أعادته بـدوره إلى العرب فـارتبط بأمجـادهم الماضيـة وواقعهـم المريـر ، ومـن وسائل تعبيره عن الحنين رسائله إلى الشعراء الأصدقاء بمصر ، فكتب إلى حـافظ إبراهيم يقول :

يا ساكنى مصر إنا لا نزال على عهد الوفاء وإن غبنا مقيمينا

هلا بعثتـم لنا من مـاء نهركـم شيئا نبلّ به أحشاء صادينـا

كـلُّ المناهل بعد النيـل آسـنة ما أبعد النيل إلاّ عن أمانينـا

فرد حافظ إبراهيم بأجمل منها :

عجبت للنيل يـدري أن بلبلـه صاد ويسقي ربى مصر ويسقينـا

والله ما طاب للأصحاب مـورده ولا ارتضوا بعدكم من عيشكم لينـا

لم تنأ عنه وإن فارقت شاطئـه وقد نأينـا وإن كنـا المقيمينـا

وكتب شوقي إلى إسماعيل صبري أيضاً يشكو ويتألم :

يا ساري البرق يرمي عن جوانحه بعد الهـدوء ويهمـي عـن مآقينـا

ترقرق الماء في عين السماء وما غاض الأسى فخصبنا الأرض باكينا

فرد عليه إسماعيل صبري يتمنى عودته :

بأفق أندلـس بـرق يحيينـا يبيت يضحك منا وهو يبكينا

يا نسمة ضمخت أذيالها سحراً أزهـار أندلـس هبـي بوادينـا

وقد وصل الحنين إلى الوطن أقصاه في القصيدة التي عارض بها البحتري لا سيما

عندما قال شوقي :

وطني لو شغلت بالخلد عنه   نازعتني إليه بالخلد نفسي
شهد الله لم يغب عن جفوني   شخصه ساعة ولم يخلُ حسي

وعاد إلى الوطن سنة ١٩٢٠ .. فخرجت القاهرة لاستقباله بحفاوة بالغة ...

٣ –العودة إلى الوطن:

كان شوقي مديناً للشعب المصري باستقباله الحافل ، وكان المنفى قد أحدث في شوقي تحولات من السلطوية إلى النزعة الشعبية والوطنية ، ففي أول فرصة بعد العودة عبّر عن حبه لوطنه ولشعبه الذي أحسن استقباله فقال في قصيدته " بعد المنفى " :

ويا وطني لقيتك بعد يأس   كأني قد لقيت بك الشبابا
وكل مسافر سيؤوب يوماً   إذا رزق السلامة والإيابا

وانضم شوقي إلى زمرة المجاهدين المعبرين عن مطالب الشعب ، ولذلك عاب على مشروع ٢٨ فبراير ١٩٢٢ المعلن للاستقلال المفرغ من مضمونه بالتحفظات الأربعة فقال شوقي :

ربحت من التصريح أن قيودها   قد صرن من ذهب وكنّ حديدا
يا فتية النيل السعيد خذوا المدى   واستأنفوا نفس الجهاد مديدا

وعندما وقع خلاف بين زعماء الأحزاب السياسية دعا شوقي إلى المصالحة من أجل مصر :

إلام الخلفُ بينكمو إلامَ   وهذي الضجة الكبرى علاما
وفيمَ يكيد بعضكم لبعض   وتبدون العداوة والخصاما
وأين الفوز لا مصر استقرّت   على حال ولا السودان داما

وعزز شوقي مصرياته بقصائد عن (النيل ، الأهرامات ، توت عنخ آمـون ، أبـو الهـول ،كبـار الحـوادث في وادي النيـل ، أنـس الوجـود ، تمثـال نهضـة مصـر ، الإشادة ببنك مصر وطلعت حرب ..) ونمثل هنا بقصيدته عن أبي الهول ومنها :

أبـا الهول ! ماذا وراء البقاء ... إذا ما تطاولَ غيرُ الضجـرْ
عجبت للُقمانَ فـي حرْصِـهِ ... علـى لُبَدٍ [1] والنسور الأخـرْ
وشـكوى لـبيد لطول الحياة ... ولو لم تَطُلْ لتشكّى القِصَـرْ
أبا الهـول ويحـك لا يُسْتَقَلُّ ... مع الدهر شيءٌ ولا يُحْتَقَـرْ
تَهَزَّأْتَ دهراً بديـك الصباح ... فنقـر عينيك فيمـا نقـرْ
أسالَ البياضَ وسـلَّ السـوادَ ... وأوغل منقارُهُ فـي الحُفَـرْ
فعُدْتَ كأنـك ذو المَحْبِسـين [2] ... قطيعَ القيامِ سـليبَ البصـرْ

أبـا الهول أنت نديم الزمـان ... نجيٌّ [3] الأوان سميرُ العُصُـرْ
أبا الهـول لـو لم تـكن آيـةً ... لـكان وفاؤكَ إحـدى العِبَـرْ
تحـرك أبـا الهولِ هذا الزمان ... تحـرّكَ ما فيه حتـى الحَجَـرْ

وهذه أبيات من قصيدة بلغت سبعة وسبعين بيتاً ، وهي تعبـير قـوي عـن تحولات شوقي من مدح الخديوي والتركيات إلى المصريـات المفعمـة ببعـد عربـي غائر في التراث نمثل له بما جاء في هذه الأبيات المختارة ، فهو يستعين بأسـطورة جاهليـة تـرى أن لقمـان كـان يسـعى إلى الخلـود ، فطلـب أن يمنـح حيـاة سـبعة نسور ، وبعد موت النسور الستة سمّى النسر السابع " لُبَداً " أي الدهـر توسمـاً في العيش والخلود ... لكن النسر يموت ويموت لقمان ، وهو يذكرنـا بلبيـد الشـاعر

---

[1] – هو النسر السابع للقمان ومعناه الدهر توسماً في طول البقاء .
[2] – يقصد أبا العلاء المعري (ذو المحبسين) .
[3] – المحدِّث .

الذي ملَّ طول الحياة عندما قال :

ولقد سئمت من الحياة وطولها   وسؤالِ هذا الناسِ كيف لبيدُ !

ويذكرنا بتشبيهاته لأبي الهول بأبي العلاء المعري الضرير وسمي بذي المحبسين لأنه كان حبيس بيته وعماه .

وفي هذه القصيدة التي تنطوي على نزعة معرية قوية يمثل الزمن محور الارتكاز الفني لا سيما في جزء المناجاة التي اعتصر منها أبياته الحكمية القوية في هذه القصيدة . ولقد كان محقاً وجديراً بقوله :

وأنا المحتفي بتاريخ مصر   من يصن مجدَ قومه صان عرضا

تمدد احتفاله القومي بالأقطار العربية ، فلم يترك مناسبة إلاّ وضمنها أبياته الشعرية والحماسية ولا سيما عن سوريا ولبنان فكتب قصيدتين عن سوريا الأولى (دمشق) ١٩٢٥ ، جاءت في واحد وأربعين بيتاً يستهلها بأطلال ترثي الأمويين ومجدهم في دمشق ثم يبكي لحاضر دمشق ويصف جمالها :

آمنت بالله واستثنيت جنته   دمشق روحٌ وجناتٌ وريحان

ثم يختم القصيدة بشكر وبروح عربية واحدة في شكل حكم يغرم دائماً بها :

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفةً   أو حكمةً ، فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحمٍ   ونحن في الجرح والآلام إخوان

وكتب شوقي عن لبنان وتغنى بـ (زحلة) المدينة اللبنانية الأثيرة لديه ومنها قوله :

يا جارة الوادي[1] طربتُ وعادني   ما يشبه الأحلام من ذكراك

[1]- يقصد مدينة زحلة اللبنانية .

مَثّلتُ في الذكرى هواك وفي الكرى   والذكريات صدى السنين الحاكي ...

وفي نكبة دمشق ١٩٢٥ كتب قصيدة طويلة يندد فيها بالمستعمر الفرنسي وامتلأ حماساً أنطقه بحب العرب والحرية والاستقلال وزان الحماس بأبيات حكمة مناسبة ، واستهل القصيدة بقوله :

سلام من صبا بردى أرقُّ   ودمع لا يكفكف يا دمشق

وفي نهايتها يقول :

نصحت ونحن مختلفون داراً   ولكن كلنا في الهم شرق

ويجمعنا إذا اختلفت بلاد   بيانٌ غير مختلفٍ ونطق

وهكذا زاد شوقي الجهاد الوطني ضد الاحتلال في مصر وفي الأقطار العربية لا سيما أنه عاد عقب ثورة ١٩١٩ مباشرةً وكان الجو مهيأ ليحتجز مكانه في المسيرة الشعبية الوطنية بعد تحوله الكبير عن السلطة الخديوية . ومع أشعاره الوطنية المعبرة عن المناسبات الشعبية والوطنية مدّ شوقي أشعاره الإسلامية ليوثق صلته الشعبية على مستوى الأقطار العربية جميعها .

٤ – ما بعد التتويج بإمارة الشعر :

بحث شوقي عن التميز وقصب السبق منذ ارتاد عالم الشعر ، وعبّر عن ذلك في مقدمته لديوانه ، ولذلك عني بمحاولات ملحمية ، وبقصص الحيوان محاكاة للافونتين ومحمد عثمان جلال ... وبعد التتويج بإمارة الشعر سعى شوقي إلى تسديد الثغرة الكائنة في أدبنا العربي الحديث وهي المسرح الشعري ، فبدأ في كتابة محاولاته المسرحية منذ ١٩٢٧ وحتى وفاته ١٩٣٢ ، وكانت الحصيلة رائعة بست مسرحيات شعرية (مصرع

كليوباترا ١٩٢٧ ، مجنون ليلى ١٩٣١ ، قمبيز ١٩٣٠ ، علـي بـك الكبـير ١٩٣٢ ، عنترة ١٩٣٢ ، الست هدى ١٩٣٢) ثم بمسرحية نثرية واحدة هي (أميرة الأندلس) التي أثارت جدلاً بحواراتها النثرية ، وبطلها كان شاعراً ! .

مسرحية (مصرع كليوباترا) حاول شوقي أن ينصر كليوباترا التي ظلمها كتاب إنجلترا وفرنسا وإيطاليا ويؤرخ لفترة حساسة من تاريخ مصر . وفي مسرحية (مجنون ليلى) حاول إحياء تراث عربي وشعبي لقصة حب شهيرة . ومسرحية (عنترة) امتداد للغرض نفسه ، ومسرحية (علي بك الكبير) أعاد صياغتها بعد أن بدأها ١٨٩٢ وتحدث فيها عن المماليك ... وجاءت مسرحية (الست هدى) متميزة عن مسرحياته جميعاً ، لأنها شذّت عن الموضوعات التاريخية واستوطنت موضوعاً اجتماعياً بشكل ملهاوي فضلاً عن تميزها الفني وتطور المهارات الحوارية والدرامية .

وهذه المحاولات المسرحية مهدت الطريق للمسرح الشعري وإن عابها السيطرة الغنائية على الحركة الدرامية حيث طالت الحوارات لدرجة أشعرتنا معها بأننا أمام قصائد يتخاطب فيها المتحاورون ، الأمر الذي ساعد على بطء الحوار فضلاً عن ازدواجية العقدة المسرحية .

يعود الفضل لشوقي في محاولاته المسرحية إلى قدرته على تسخير الشعر العمودي للحوار المسرحي وكان أمراً صعباً لكن شاعرية شوقي وتمكنه قد أذاب الصعوبة واكتسب في مسرحياته الأخيرة خبرة كاعتماده على البحور المفردة التفعيلة ، وتوزيع تفعيلات البيت الواحد على المتحاورين ، وهذه النتائج اغتنمها من جاءوا بعده مثل (باكثير) ... .

وكان لشوقي مجموعة أعمال نثرية مثل (لادياس ١٨٩٩ ، عذراء الهند ، ورقة الآس ، محاورات بنتاؤور ١٩٠٠) وكانت أقرب إلى المقامات الأمر الذي يدل على فارق كبير بين شوقي الشاعر وشوقي الناثر . وفائدة نثرياته أنه استثمرها لأشعاره في (لادياس) هي فكرة مسرحية (قمبيز) وأشعاره الحكمية المتناثرة في قصائده لها جذور في نثرياته القليلة ... .

إن تنوع إسهامات شوقي وتميزه الفني وحجم إبداعاته الشعرية ليؤكد لنا أننا أمام شاعر من أبرز شعرائنا العرب ، وكان له الفضل في تعميق الإحياء الشعري ثم بذر بذور التجديد الشعري الذي اغتنمه الشعراء بعده في القصة الشعرية والمسرحية الشعرية والمحاولات الملحمية والغنائية المتميزة .

محمد نجيب التلاوي

الشــاعر القـــروي

كما تتلهف الأرض الجديبــة في صمـت عميـق علـى قطـرة الغيـث تحيـي مواتها وتنعش آمالها الخضر ، كان الشرق العربي في أواخر القـرن التاسـع عشـر يفتقد في محنته سبيل الخلاص ، ويترقب في الوقت نفسه من يحدو لأمتـه التاعسـة أناشيد الرجاء وأغاريد الأمل .

وكما لم يكن بوسع طغيان السلطان عبد الحميد أن يئد الحرية في نفــوس أهل الشام أو يخنق في ربوعهم أنفاس الربيع أطلت أزاهير نيسان من عام ١٨٨٧ وأطل معها على العالم برعم آخر لم يلبث أن تفتح عن صبي غض الإهـاب جـم النشاط كان دأبـه أن يتقلـب علـى المـرج ويسـتحم بضـوء الشـمس ويقفـز بـين الصخور . وهكذا حضنت (البربـارة) الوادعـة المتكئـة علـى هضبـة حالمـة مـن هضاب لبنان فتاها (رشيدا) ثم ضمته مدرسة هـذه القريـة حينـاً مـن الزمـان لم يطل ، فإذا هو ينتقل إلى مدرسة في صيدا ثم إلى مدرسـة أخـرى في بـيروت .. وهكذا جفاه عيش الاستقرار ناشئاً ، وكأنما قدر له أن يصحبه ما عاش .

وما إن طال الأمر برشيد متعلماً حتى غدا معلّماً . وقـد أيفـع لم يكـن أيضاً يضع رجله في معهد حتـى يصـير إلى آخـر ، فهـو ذو عقـل متفتـح ومـزاج متحرر ، و لم يكن من الهين تسييره على قضبان محددة كما تسير القاطرة . وظل على هذه الحال حتى السادسة والعشرين من عمره حين شد الرحال عام ١٩١٣ إلى البرازيل ملبياً دعوة عم له هناك وشـبح حـرب كـبرى ينـذر الإنسـانية بشـر مستطير . وبذلك تبـدأ صفحـة جديـدة في حيـاة هـذا الشـاعر بعيـداً عـن وطنـه وقومه، ولكنها بما حملته إليه من بؤس ونحس لا تختلف عما عهده في بلده لبنان ،

بل إن ما لقيه في مهجره من عناء ويأس واشتياق وغربة لم يكن في وطنه يعاني مثله . فكم من بلد نزل بها فضاقت عليه فيها سبل الرزق فترحّل عنها إلى غيرها وهو يحمل (الكشة) أو يعدل عنها إلى سواها وهو على هذه الحال يطوي السنين في مهجره القصي[1] :

وإني في الستين مازلت مكرهاً لأجل كفافي أن أكد وأتعب

وقد تهادنه الدنيا أحياناً فيرتزق من تعليم الموسيقى في أوساط الجالية العربية أو من ريع ما ينشر أو يترجم من شعره ، وقد تتجهم له الأقدار أحياناً أخرى فتكرهه على بيع أعز ضنائنه إلى نفسه : عوده وكتبه [2] وكان أن تنادى محبوه إلى جمع مال يشترون به بيتاً يهدى إليه ، فأبى ورد المال وهو يقول : (أؤثر قبراً في وطني على قصر في غربتي) . وعندئذ تحول ثمن البيت إلى مشروع طبع ديوانه الكبير ، وتحققت له بذلك أمنية عزيزة .

انتصر القروي على الفقر بزهده وترفعه كما انتصر على البؤس بصبره وتفاؤله . فقد واجه قسوة الحياة في مهجره بإشراقة الآمل وعزيمة المؤمن ، وشعاره [3]:

اجعل الأرض حيث كنت جناناً إن تكن قد هجرت منها جنانا

هو يروي جانباً من هذا العيش في قوله : " حملت (الكشة) وضربت في مناكب الولاية ببضاعتي متعرضاً لأقسى مشقات الحر والسيول الطامية .

---

[1] – ديوان القروي ٣٦١ .

[2] – استقينا أكثر هذه المعلومات من مقدمة ديوان القروي المستفيضة فضلاً عن أحاديث تبادلناها مع الشاعر في القاهرة أوائل شهر شباط (فبراير) ١٩٦٠ .

[3] – ديوان القروي ٦٢٠ .

وكنت أرفع بصري إلى السماء عمداً لأملأ فمي بالغيث المدرار وأنا أغـني العتابا في غابات البرازيل المخيفة " [1]

وهكذا كان القروي ينبط الماء من الصخر ويستخلص الأمـل مـن اليـأس مستقطراً من حياته الشاقة وتجاربه الحارة شعراً صادقاً ، وكأنما قـدّر للعبقريـة ألا تتفتح إلاّ من خلال الآلام والمحن كما تتفتح أكمام الورد في طيات الظلام .

إن كل ما مـر بـالقروي في ذلـك العـالم الجديـد مـن صـور وأحـداث لم يستطع على طول المقام أن ينسيه ريح أرضه وسحر وطنه ، فهو أبداً منجذب إلى عبير الصنوبر وظل العرزال وتنهدة الموال ... لقد كان يعيـش علـى حلـم العـودة ويتطلع بلهفة إلى الأفق الشـرقي . ويشـاء الله أن يحقـق الحلـم العزيـز ، فمـا أن تزف إليه دعوة وطنه العربي حتى يستخفه الطرب فإذا هو يرتجل قائلاً [2] :

بنت العروبة هيئي كفني   أنا عائد لأموت في وطني

وفي صيف عام ١٩٥٨ الحـافل بالمشـاعر القوميـة يسـترد الوطـن شـاعره الذي طالما تغنى به وظل مقيماً على عهد الوفاء . وهـا هـو ذا الشـاطئ السـوري يبسط ذراعيه الرحيبين لشيخ أوفى على السبعين وقـد انكـب علـى تـراب وطنـه يقبله ويبلله بدمع الفرح ، ثم ما لبثت شفتاه أن انفرجتـا عـن همسـات رخيمـة متهدجة يناجي بها نفسه الحالمة وكأنه لا يصدق انتهاء مدة النفي :

حتام تحسبها أضغاث أحلام   سبّح لربك وانحر أنت في الشام

وهكذا عاد الطائر إلى عشه :

وألقى عصاه واستقرت به النوى   وقد قرّ عيناً بالإياب المسافر

---

[1]- ديوان القروي ٣٢ .

[2]- ديوان القروي ٧١٨ ، ٧٢٢ على التوالي .

(١)

" عندما تتفتح الأزاهير مغردة لحن الجمال والحب في الكون الفسيح تدمي عينيها رؤى الشوك فتضطرم ، وتجرح لهاتها أسنة القتاد فتئن " [١] . كذلك حال النفوس الكبار التي رضعت الحياة مع النور وشربت الجمال مع المهد ، إنها تدرج إلى الكون مصفقة الجناح محلقة في كل سماء ، فتجعل من قوادمها رماحاً ثائرة ومن خوافيها أنّات حائرة . وهل كان القروي إلاّ شاعراً مرهف الحس قدّر له أن يولد في أمة ترزح تحت نير العبودية وتئن من وطأة الظلم ؟ وهذا ما أعرب عنه في قوله [٢] :

" ما كدت أنهض بقادمتي حتى صكت مسمعي أنّات أمتي ولفحت وجهي زفراتها ، فطويت جناحي عند سريرها مخضعاً خيالي لواقعها الأليم " .

وأنى لمثل هذا الشاعر أن يسمع همس الأزهار وسط عويل وطنه وصراخ قومه ؟ . وهكذا ، ومنذ أن كان في وطنه يافعاً اضطرمت المشاعر الوطنية في صدره ، وراح يرشق المتصرف التركي في بيروت ببواكير قصائد الحماسية صائحاً [٣] :

كفى ، يكفي لقد طفح الإنـــاء	وضجّ لهذه الفوضى الفضـاء
وطير الأمن طار فليـــس إلا	نسور الظلم طــاب لها البقاء
إذا لم يشف يوسف من خبــال	أما من داء سكتتنــا شفــاء
أتى في عصره الدستور لكــن	كما طلعت على الأعمى ذكاء

[١]- مجلة (الثقافة) تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٨ : عبد الله عبد الدايم ص١٧ .

[٢]- ديوان القروي ، المقدمة ، ص٢٠ .

[٣]- ديوان القروي ٥٨ .

وكان طبيعياً ألاّ يروق هذا المسلك حاكم لبنان وأن يتحين الفرص للإيقاع به ولا شك أن هجرة الشاعر قد نجّته من مغبة جرأته لأن قوانين الحرب التي أعلنت بعد ذلك تناولت الكثيرين من الأحرار بالبطش وعلقتهم على الأعواد .

وعلى مثل هذه الحال من النقمة والأسى انطوت نفس الشاعر النازح والسفينة تغذ به المسير نحو شواطئ الغرب . ومن كان هذا دأبه في موطنه تجاه قومه هيهات أن يشيح بقلبه وفكره عنهم في مهجره ، بل إن البعد ليزيد المرء تعلقاً بالحبيب ولهفة على وصاله . كان أكثر ما يقض مضجع القروي ويحول بينه وبين لذيذ المنام طيف يؤرقه من وراء البحر ، ذاك طيف أمته ، إنه يحس مأساتها بعمق ويشعر بقوة أنها أيضاً مأساته ، وبذلك غدا هو وأمته كائناً واحداً . وكأن شعوراً ملحاً كان يهتف في أعماق هذا الشاعر : إنك رسول القومية لأمتك في هذه الأرض الغريبة ، فانهض بعبء الرسالة ، وليكن شعرك سيفاً ومشعلاً تذود به عن حق أمتك في الحياة وتضيء لها في محنتها دروب المجد .

وهكذا آلى القروي على نفسه أن يعيش لقومه ويخوض معركة وطنه بعزيمة المؤمن وصلابة المجاهد . ولكن متى كان حَمَلة الرسالة وأصحاب العقيدة في نجوة من الأذى [1] :

زعم الأغرار أني شـــاعـر	ضيق الآفاق محدود الحـدود
وستبلى وطنيـاتـي التـي	رفلت منها البوادي في برود
ففدى استقلال قومي شهرتـي	وأغاريدي وشعري وخلودي

بمثل هذا النغم المؤمن الحار راح القروي يبشر بالخلاص وقد نذر نفسه

[1]- ديوان القروي ٣٢١ ، ٣٨٤ على التوالي .

للقضية الكبرى دون أن يلوي على شيء بعدها :

لا أبالي شبعت أم جعت والفن	شرابي وعزة النفس خبـــزي
ذل قومي ذلي وإن كنت أغنى	الناس طرا وعز قومي عزي

وهذا شعور جارف يقترب من الصوفية في حب الأمة والفناء فيها ، شعور فئة مختارة ممن بلغوا في حب وطنهم وقومهم وفي إنكار ذاتهم منزلة الأولياء والقديسين .

هذه الوطنية العارمة في صدر القروي هل يمكن أن تكون شعوراً يغاير الإنسانية ؟ إن عروبة الشاعر ليست ضرباً من التفكير السياسي ومظهراً للتعصب القومي ، ولكنها جملة من القيم الإنسانية الأصيلة استقطرها من أمجاد أمته ورضعها من لبان وطنه وغذاها بصادق حسه . وأي حب أعمى يجدي علم بلاده إذا لم يربأ عن التسلط ، ألا فليعل في سماء العدل والخير والحب [1]:

إن كنت للحق فلتخضع لك الأمم	أو كنت للظلم لا حُييت يا عــلم
كن رحمة وحنانا للألى ظُلمـــوا	ونقمة وهوانـــا للألى ظَلمـــوا
فأربأ بنفسك أن ترمى بعلتهـــم	تعالت العرب عما تصنع العجم

وإنسان كبير القلب كالقروي لا بد أن يأبى الاحتراب ، وكم كان يحز في نفسه أن يصاول الإنسان أخاه ، ولكن الحر يلاقي الهلاك ولا يلاقي الهوان لأن الدعوة إلى السلام في أوج المعركة هي عين الاستسلام ، والذود عن كرامة الإنسان هو أسمى منازل الإنسانية : (... وهذا الذي أردنا به السلام للعالم – كما يقول القروي – لم يعمل به أحد سوانا ، لقد وزعنا حبنا على أهل الدنيا

---

[1]- ديوان القروي ٢١٧ .

حتى لم يبق منه فضلة لذواتنا) [1] . فلا على النفس الأبية إذن أن تنهد لاسترجاع حريتها السليبة وكرامتها المهدرة ، ولتشهر السيوف ولتشرع الرماح في وجوه أعداء الإنسانية [2] :

أما السلام فإننا أعداؤه   حتى يدين بحبه أقوانا

لم يعترف حر بإنسانية   إلا إذا اعترفت به إنسانا

وإذ ذاك تصبح الثورة ضرورة حتمية وتغدو القوة السبيل الوحيد لاستعادة الحق السليب ، إنها اللغة التي يتكلم بها الظالمون ولا يفهمون إلاها :

صياماً إلا أن يفطر السيف بالدم   وصمتاً إلى أن يصدح الحق يا فمي

إن الحرب مشيئة الأشرار فرضت على المستعبدين ولكنها ضريبة المجد وثمن الحرية ، ولولاها ما حصل السلام ، وهذا منطق التاريخ ودأب الشعوب :

لكم بالسيف قومنا اعوجاجاً   ولولا الحرب ما حصل السلام

إذا بني النظام على فساد   ففي خرق النظام لنا نظام

ومن خلال هذا القتال وصيحات الثأر والجهاد وصليل السلاح يتشوف الشاعر المؤمن فجر الخلاص وشمس الحرية . إن ذلك الإنسان المكافح الدائب في طلب حريته ، الباذل روحه لإدراك كرامته لا بد له في عقيدة القروي المتفائلة من أن يبلغ مناه ويتحرر من ظلم أخيه الإنسان ، وحينئذ تكون العاقبة للحق وتغمر الدنيا أنوار العدل [3] :

سيجيء يوم وهو ليس بعيدا   يوم يساوي سيداً ومسودا

---

[1]- مقدمة (الأعاصير) ، ديوان القروي ٢٣١ .

[2]- ديوان القروي ٢٧٩ ، ٥٦٢ على التوالي .

[3]-ديوان القروي .

لا الظالمون بظالمين به كمـــا　　عهد الزمان ولا العبيد عبيدا

إن النكبة نكبة العرب الكبرى بديارهم المقدسة لم تستطع من أن تنال من عزيمة هذا الشاعر ، لقد مضى قائلاً [1] : " إن إيماني بالعروبة كإيماني بالله لا يأتيه الشك من سبيل . المستقبل لنا ، والتفاؤل بالنصر نصر مقدم ، والاستسلام إلى القنوط موت محتم " .

ومثل هذا النغم الآمل المتفائل والشعور الواثق المطمئن قلما ألفه شعر المهجر الذي طالما تعاورته منازع القلق والشك والحيرة . إنه لحن ثائر فريد عزفه القروي بقوة على قيثارة الشعر العربي الحديث .

أما ظاهرة القوة التي غمرت نفس القروي وسرت حمياها في دمه ، فلم يكن بدعاً أن تؤثر في سائر أغراض شعره وتسري في صوره وألفاظه ، وها هو ذا يصور جرأة فتيات الغرب بقوله [2] :

عيون وقاح لو طعنت سوادها　　برمح لعاد الرمح في الكف منجلا

وهو أيضاً حين يصور حاله مع قومه يستعير لذلك لغة الحرب من دروع ونبال فيقول :

لولا ادّراعي بالمحبة لاغتدت　　كبدي لوقع نبالكم كالمنخل

وكذلك كان شأنه في بعض الأحيان حين يعمد إلى وصف الطبيعة ، فهو يؤثر في تصوير بعض مشاهدها كلمات الحصن والأسوار والخفراء والدارعة والدخان والوغى والأعداء ... ويضمها كلها في بيتين اثنين يبدوان في قصيدته

---

[1] - انظر : يعقوب العودات : الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية ٢٨٢ .
[2] - ديوان القروي ٣٤٥ ، ٣٦٩ ، ٦٤٩ على التوالي .

(الربيع الأخير) وكأنهما وصف لمعركة محتدمة :

والطود حصن وراء السحب ممتنع	والسرح قامت على أسواره خفرا .
كأن درّاعــة يوم الوغــى ضربت	دخانها دون أبصار العدا ستـــرا

فقد جعل الشاعر الطبيعة جيشاً يمور في هذا الكون . وما أشبه القروي في اتسامه بهذه الظاهرة الفنية بعنترة العبسي الذي تداخلت في شعره صور الحب والحرب فأخذ يلمح وجه حبيبته من خلال قتام المعركة ويود تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرها . وكذلك أيضاً شأن المتنبي الذي كان أسلوبه مرآة لبأسه وعنفوانه

(٢)

لقد استغرقت الرسالة القومية كيان القروي حتى كأن مشاعر أمته كلها تجمعت في نفسه . يا له من قلب كبير طهره الحب وسما به الوجد حتى بات يرى سعادته في سعادة أمته وشقاءه في شقائها. إن فرط إحساسه بانتمائه إلى قومه وأنه منه بمنزلة الخلية من الجسم جعله لا يعيش لنفسه ، فحين يقبل عليه العيد يشتد إحساسه بالألم الكبير فلا يرى لمسرة طعماً :

يهنئ بعضكم بعضاً وأنـــــــي	أهني النفس أنـــــي لا أهنـي
أرى تفاح هــذا العيــد جمـــراً	ولو قطفوه من جنـــات عـدن
وألمس ناعم الأزهار شوكـــــاً	وأنشــق عطرهـــا نتنا بنتن
ويطرف ناظري حسن الغواني	ويجرح مسمعي شدو المغنـي
تعيد لي وأنت تبيح أرضـــــي	وعرضي لليهود إليــك عني

وتحتفل البرازيل في (السابع من أيلول) بعيدها القومي ، ويرى الشاعر

المواكب تسير والناس فرحين يهزجون ، (وكان جرح النكبة السورية لم يزل دامياً ، وبلاده مغصوبة فلم يستطع احتمال المشهد **وعاد** إلى سريره مريض النفس ، ولحق به بعض أصدقائه يهونون عليه ويدعونه للخروج)[1] :

_ (حقاً إنك لعجيب ، قم تفرّج بالصبايا الحسان في الحلل الفاخرة يتخطرن كالطواويس وينثرن الرياحين على الوطنيين الأحرار ، حقاً أنك لعجيب).

- (ماذا ؟ أأفرح بالحسان كواسيا حلل الحرير يمسن في الأعياد)
(وبنات سوريّا كُسين مهانـة صفحاً وعفواً يا بنات بلادي)

_ (حقاً إنك لعجيب . قم انظر الأعلام تخفق على النوافذ والشرفات مطرزة بشعار الاستقلال ، قم انظر الجموع يملأ الفرح قلوبهم ويطفح على ثغورهم ووجوههم ابتساماً وبشراً).

_(هل بينهم علم عليـــه أرزة قل لي وإلا خلني وعذابي)
(فليفرحوا وليضحكوا وليبشروا ولأبق منزوياً وراء الباب)
(الضحك في وجه الحزين زيادة في حزنه وأنا كفاني ما بي)

_ (حقاً إنك لعجيب ، ألا تسمع قرع الطبول ونفخ الأبواق ، المدينة كالكواكب ، وأهازيج الحرية طبقت الفضاء ، والحدائق ضاقت بالخلق ، وأنت سجين هذه الغرفة؟) .

– (دعني فقرع طبولهم ضرب علىأضلاع هذا اليائس المنكود)
(دعني فهذا يومهم لا شأن لي فيه ، وعيدي غير هـذا العيد)
(أنا لا أشارك سادة في عيدهم مـا دمـت عبـداً ينتمي لعبيـد)

---

[1] – ديوانب القروي ٢١٦ .

(إن النفس الكبيرة تأبى لنبلها وعظمتها أن ترقص على أشلاء الموتى ، وإن الأسى عذاب توقعه النفوس الصادقة على ذاتها ، واجترار الألم مدامة من لا يستطيع لآلام قومه دفعاً)[1]

وللنفس حالات يطيب بها الأســـى	وتمسي بها الأفراح عبئاً على القلب
وقد تهرب الأبطال من ساعة الصفا	كما تهرب الأنذال من ساحة الحرب

إن التجربة الاجتماعية العميقة في نفس القروي ملكت عليه مشاعره وأفكاره، وكانت تتجلى في منازعه الذاتية وتتعدى شعره القومي والحماسي إلى سائر شعره الوجداني .

ومثل هذا التدخل من أبرز السمات التي ميزت شعره . ونحن نلمس هذا الانعطاف من الذاتية إلى الجماعية في قصيدة (زهرة ليوني) وهو اسم لحسناء برازيلية فازت بجائزة الجمال ، فقد تناول القروي هذا الموضوع العادي على نحو غير عادي ، إذ أبى حسه الاجتماعي إلا الظهور في مثل هذا الموضوع الجانبي [2] :

خبرينـــا يا غـــادة الأمـــواج	كيف أصبحت بعد لبس التـــاج
ما افتقدت السلام في الكوخ لماّ	صرت بين القصور والأبـــراج
وذكرت الرمال مـن قبـل أن	أصبحن ماساً في عقدك الوهـاج
حبذا النجمة التي ليس تُرعى	حبذا الوردة التي ليس تقطـــف
آه لو يفتحون للطف ســـوقاً	لنرى في البنات من هي ألطـــف
آه لو بالعفاف يَشرُفن قـــدرا	لنرى في النساء من هي أشرف

وكان ذلك دأب القروي في العديد من قصائده الوجدانية ، والوصفية ،

---

[1]- عبدالله عبد الدايم : مجلة (الثقافة) تشرين الأول (أكتوبر) ص١٧ .

[2]- ديوان القروي ٦٠٩ .

فبينا هو يصف (طيور البحر)[1] ينعطف إلى التنديد بظلم الإنسان لأخيه الإنسان وبتسلط دول الغرب على أمته الآمنة .

ومثل هذا الالتحام بين الذاتية والغيرية في نفس القروي يتجلى في أشد مشاعره تفردا ولصوقا بشخصيته كعاطفة الحزن أو الحب التي تنطوي عليها أشعار الرثاء أو الغزل . لقد فجع القروي بأمه ، تلك الأم التي ألهمته روائع القصائد فرثاها بلوعة وحرقة ، ولكنه في غمرة هذه النكبة كان في الصميم من نكبة قومه ، وإن فداحة الخطب لم تكن لتصرفه عن جلال القضية شاغلة نفسه ومالئة دنياه ، وهكذا قدم محنة وطنه على محنته قائلاً : (أمتي فأمي)[2] :

كفى الميت منا أن يُحَس له فقد	أبعد هلاك الجمع يُفتقد الفرد
أبعد فلسطين ينـــــاح على فتى	وهل بقيت في مقلة دمعة بعد

كذلك هفت نفس القروي إلى جمال (مود) الفتاة الإنكليزية التي تحببت إليه فحركت أوتار قلبه ، ولكنه صحا إلى أمره وأقصر عن حبه ، لأن هواها حرام عليه مادام في وطنه (صيحة للجهاد)[3] :

ولـو لم تكـوني فرنجيــــة	لكنتي سعادي قبل سعـــاد
لعمرك يا مـود لولا ذووك	لما ميز الحب بين العبــــاد
فإني حرام عليّ هــــواك	وفي وطني صيحة للجهـاد

وإذا كانت مشاعر الحب والوجد تذيب نفس الشاعر المرهفة فإن هذه المشاعر لتذوب بدورها أمام وهج العاطفة الوطنية المستعر :

---

[1] - ديوان القروي ١٩٢ .

[2] - ديوان القروي ٧٠٢ .

[3] - ديوان القروي ٢٧١ ، ٥٦١ على التوالي .

نحن الألى شعل الغرام تذيبنا   وتذوب ساعة ذكرنا الأوطانا

ولا ريب أن المشاعر حين تخرج من نطاق القول والنفس إلى حيز الفعل والواقع لتؤثر في مسلك صاحبها في الحياة إنما هي مشاعر بلغت الغاية في الأصالة والصدق . وغريب أمر هذا الحس الغيري الذي يطغى على النفس فيكسر طوق أنانيتها ويتوّجها بهالة من الإيثار ويسمو بها في جواء المثالية . إن الشاعر نفسه يحس بالهوة بين ما يؤمن به من مثل وبين ما دأب عليه الناس ، ففي لحظة من لحظات الشك يتوقف عن مسيره الحثيث ليسائل نفسه بعفوية وصدق [1] :

أفضول يـــا ترى أم غيرة   أوقرت ظهري وهدت منكبيا
أنحلت علة غيرت جســدي   وأسالـت كبــدي من مقلتيـــا

(فعلة غيرة تتحول في إطار ما ينشد لنفسه وللناس من خير وعزة وعدالة وسلام إلى علة فيه تحت وطأة الشعور العارم بها وعجزه عن إنقاذ غيره منها) [2]، إن ذل قومه ذله ومصابهم مصابه ، كما أن آمالهم أمله ومطامحهم مطمحه ، ذلك هو دأب الشاعر الخلية الحية في جسد أمته المتهدم . وعلى هذا الغرار ذاب (الأنا) في (الآخر) وتداخلا في كل واحد ، حتى غدت الأنانية إيثاراً يتوّج تلك النفس ويرسم حولها هالة من الرفعة والسمو . إنها منازع إنسانية عميقة ترقى من عالم الواقع حتى تعانق المثال . وهكذا انطوت هذه النفس المرهفة على منازع أمة وحملت آلام شعب ، فعاشت من جراء ذلك في هم مقيم .

ولكن ما شأن هذه المثالية التي طبعت نفس القروي وحلقت به في جــواء

[1] – ديوان القروي ٣١٤ .
[2] – عبد اللطيف شرارة : الشاعر القروي ٣٨ .

الإنسانية السامية ، وهل لمثلها أن تكون بعيدة عن الحياة منبتة عن الواقع ؟ إن القروي ما كان في حياته وفي شعره إلاّ آنساناً عربياً وشاعراً واقعياً ، وهو في واقعيته وإيثاره يتصل أوثق اتصال بالقيم العربية المثلى التي امتاز بها السلف الصالح وتبوأ بفضلها سدة الحضارة ، فشعره طافح بتمجيد البطولة وتعشق الحرية وإباء الضيم ونجدة الملهوف والترفع عن الدنية وإيثار الحلم . وهكذا غدا القروي أقوى الأصوات العربية في المهاجر .

(٣)

على أن هذا الذي بدا في شعره وفي حياته قائد عسكر يذود عن الحياض ويقارع الخصوم دون أن تفتر له عزيمة أو يكل ساعد ، كان في جوانب أخرى يرق حتى يغدو في لطف النسيم ونعومة الحرير . فتلك النفس المزمجرة التي تثير حفيظتها الشرور وتجعل صاحبها كالأسد الهصور سرعان ما تعود صافية هادئة كالجدول الرقراق وهاهو ذا القروي يخاطب قومه بإشفاق وحنان [١] :

أرمي بكعب السمهري صدوركم ... وسنانه بيدي يقطع أنملي
أبكي وأضحك للعذاب كمرضع ... شب الوليد بشعرها المسترسل

فهو يأسى على ركوبه معهم ذلك المركب الخشن بلسان ما يكاد يطيعه ، ولكن ما حيلته في الأمر ، والغيرة على من أحبهم ركّبت في طبعه (وأنحلت جسده) ، (والداء يطلب مبضعاً لا مرهماً ..) ؟

إن إحساساً كالذي انطوت عليه قريحة القروي يرق ويسمو حتى يرى

[١] -ديوان القروي ٣٦٨ .

في حبة القمح الصغيرة مالا يراه الناس [١] :

وكأنما الشق الذي في وسطها لك قائل : نصفي يخص أخاكا

بيت من الشعر انطوى على جمال التعبير وبساطته وعلى نبل القصد وسموه فبلغ قرارة النفس الإنسانية ، وهل بلية العالم إلاّ نزعة الأثرة التي تستبد بالمرء فيطغى على أخيه الإنسان ويغدو ذئباً يقلب الخير شراً والعدل ظلماً والحق باطلاً ؟ إن هذه النبرة الوادعة في عبارة البيت ليست إلاّ انعكاساً لتلك الرقة البالغة التي انطوت عليها نفس الشاعر الكبيرة . لقد آنس القروي نفسه من قريحته هذه الظاهرة التي تنطوي على العنف واللطف معاً وراح يعتد بها قائلاً [٢] :

أنا ذلك الإعصار نسّاف الذرى وأنا النسيم مداعب الأفنان

ولقد تحرّكني أغاريد الهوى من بلبل فأعف عن ثعبان

كما نستشف هذا المزج في قوله :

وشكاتي وثورتي في يد الفن قناتان لم تلينا لغمز

فيهما الجمر والندى ، ذا إلى العفو وهذا إلى الحمية رمزي

لي سجع الحمام إن سُب شخصي، وزئير الضرغام إن ضيم أرزي

إنها طبيعة العربي الأصيل تجلت من قبل أيضاً في قول الشاعر القديم :

أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جنا إذا ما نجهل

لقد كان القروي (للحب وللحرب معاً) ، في شعره الوجداني هديل الحمام العاشق وفي قصائده القومية انقضاض الصواعق . كانت (موجاته وأزاهيره) بلسماً للنفوس اللاهفة ، كما كانت (زمازمه وأعاصيره) حداء

---

[١] - ديوان القروي ٥٨٩ .

[٢] - ديوان القروي ٣٤٧ ، ٣٨٤ على التوالي .

للنفوس المجاهدة [1] .

كل هذه المنازع مردها في الحقيقة إلى جوهر واحد وإن بدت في ظاهرها على شيء من التضاد والتقابل شأن الماء الساجي عندما يغدو شلالاً هادراً ، والنسيم الواني حين ينقلب إعصاراً جارفاً .إن النفس الشاعرة هي التي تحقق ذاتها في الشعر الوجداني وتحقق في الوقت نفسه إنسانيتها فيما تحمله من مثل وما تبشر به من قيم . وإن قوة التعبير عن أي موضوع إنما تنبع من قوة الإحساس به وحرارة التجربة الباعثة عليه . لقد كانت أعصاب القروي المرهفة مشدودة دوماً كأوتار عوده الذي قلما كان يفارقه في غربته ، إنها تهتز فتسيل رقة وحناناً أو تضج فتنفجر قوة وعنفواناً . وهذا الحس الإنساني العميق هو نسغ الشاعرية الذي يمد آفاقه الفنية المتنوعة بعنصر البقاء ، فإذا هو يحن ويئن ويتلهف ويتجلى في الوقت نفسه صوت جيل وصناجة شعب .

لقد سلّح القروي نفسه بعقيدة شعرية كانت صنواً لعقيدته الاجتماعية الملتزمة وصدر في ذلك كله عن أصالة وعفوية ، فكان شعره ترجماناً صادقاً لحياته وسجلاً حاراً لمنازعه وأفكاره . وهذا الشاعر وإن يكن تخيّر لشعره الثوب التقليدي إلاّ أنه نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال ، وهكذا كانت قصائده آسرة يفوح من نبراتها عطر القدم ونشوة الماضي .

---

[1] -منعت سلطات الاحتلال الفرنسي تداول ديوانه (الأعاصير) فارتفع ثمنه واتجر بقصائده النساخ . وكان بعض أشعاره في انتقاد الحكم يصل سراً إلى الوطن ويباع بسعر غال . وفي حوران وجبل الدروز وأطراف الجزيرة كان المجاهدون يرددون شعر القروي في مضاربهم ويجودونه كأنهم يجودون الآيات ، على نحو ما يروي جورج صيدح ، انظر كتابه أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية ص٥٣ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ .

ذلك الفتى (رشيد) الذي عاش غريبا عن وطنه زهاء نصف قرن ، وأطال الله عمره حتى قارب مائة عام ، كان دأبه طوال الليالي أن يجبل شعره بالعرق والدمع والدم .. لقد بقي في خضم مهجره الأعجمي كالحصاة الصلدة ، فكان في ربوع الغرب شاعراً شرقياً خالصاً ، شاعر أمه وضيعته وشاعر أمته ووطنه . لقد أنبتته صحاري الشرق ولوّحت منازعه وأفكاره شمس مبادئها المثلى فإذا هو شاعر عربي في مذهبه وأسلوبه ، وفارس عربي في مزاجه وعنفوانه .

عمر الدقاق

بـــدر شاكـــر السيـــاب

النشأة :

قُدِّرَ لجيل رواد مدرسة الشعر الحر أن يبلغوا الشباب في وقت عصفت فيه الحرب العالمية الثانية بمقدرات الشعوب ، وكانت الحركة الوطنية التحررية قد تطورت واندلعت في كثير من البلدان العربية . وكان بدر شاكر السياب واحداً من هؤلاء الشباب الذين تشكل وعيهم الفكري في هذه المرحلة فقد ولد السياب سنة ١٩٢٦ في قرية " جيكور " ، وهي إحدى قرى أبي الخصيب بقضاء الزبير. ووالده هو شاكر عبد الجبار بن مرزوق السياب ، تزوج من ابنة عمه " كريمة "، وكانت تبلغ من العمر آنذاك سبعة عشر عاماً ، وبعد الزواج بعام أنجبت مولودها الأول وسمى " بدر " والثاني سمى " عبد الله " والثالث " مصطفى[١] .

وعلى الرغم من أن " بدر " لم يكن وسيم الطلعة كما أكد جميع من خالطوه وكما هو يحس بهذا في قرارة أعماقه ، فإن أمه – وليس هذا بعجيب – كانت مبتهجة به ، كما كانت توليه من رعايتها وعنايتها ما جعله شديد التعلق بها . يصحبها كلما حنت إلى أمها في جيكور أو قامت بزيارة عمة لها تسكن عند نهر " بويب " ولها على ضفتها بستان جميل ... وكان أمام جيكور جزيرة جميلة اسمها " الطويلة " كثيراً ما كان السياب يقضي الساعات الطوال فيها "[٢] .

وقد سرى الحزن في وجدان بدر منذ حداثة سنه ، فقد ماتت أمه سنة ١٩٣٣ وهو ما يزال طفلاً في السادسة من عمره ، وهي نفس السنة التي التحق فيها بمدرسة " باب سليمان " الواقعة إلى الغرب من جيكور ، وأكمل في هذه

المدرسة الدراسة الابتدائية ، ثم انتقل إلى المدرسة المحمودية ، وأكمل فيها دراسته التكميلية وتخرج في ١/١٠/ ١٩٣٨ ، وانتقل إلى البصرة ليكمل تعليمه وعاش مع جدته لأمه والتحق بمدرسة البصرة الثانوية ، وفي سنة ١٩٣٥ تزوج والده ثانيةً ، فشعر بمرارة الحرمان حيث لم يعد يرى أباه إلا فيما ندر ، فضلاً لفقدانه لحنان أمه ولذلك يقول في بعض أشعاره :

أبي منه قد جردتني النساء	وأمي طواها الردى المعجل
ومالي من الدهر إلا رضاك	فرحماك فالدهر لا يعدل[٣]

وبرغم أن بدر كتب محاولات شعرية مبكرة وهو في المرحلة الابتدائية إلا أن الإرهاصات الأولى لقصائده الوجدانية كتبها وهو في المرحلة الثانوية ، ومنها قصيدته التي كتبها في " هالة " الفتاة البدوية ، التي تملكت مشاعره ، وكان يذهب لرعي قطيع من خراف جده حتى يلتقي بها .

ولكن هذا الوجد العاطفي لم يمنعه من التفاعل مع القضايا السياسية السائدة آنذاك . فقد كان السياب شديد الكراهية لنوري السعيد وخاصة بعد أن نفذ حكم الإعدام في ثلاثة من شهداء الحرية هم يونس السبعاوي ، وفهمي سعيد ، ومحمود سليمان .

ثم ماتت جدته أمينة في أواخر صيف ١٩٤٢ ، وشعر بوطأة الحرمان لأنها كانت تقوم على رعايته بعد موت أمه ، وأنهى بدر مرحلته الثانوية سنة ١٩٤٣ ، ثم انتقل إلى بغداد ليكمل تعليمه هناك ، ونبض قلبه بحب آخر هو حبه لطالبة كانت في السنة النهائية بينما هو كان في السنة الأولى ، وكان لها دور بارز في حياته الوجدانية والعاطفية .

ويبدو أن ارتباطه عاطفياً بلبيبة ، وديزي ، وأليس ، وهالة يرجع إلى حساسيته المرهفة وقريحته الشعرية المتوقدة ، وفقدانه الحنان والعطف منذ صغره ، واشترك مع بعض رفاقه في الندوات الشعرية التي كانت تعقد في دار المعلمين . وفي عامه الدراسي الثالث ترك قسم اللغة العربية والتحق بقسم اللغة الانجليزية بغية الاطلاع على الأدب الانجليزي ولا سيما الشعر .

وتفحت عينا السياب على التناقض السائد في تراكيب المجتمع بين من يملكون ثروات البلاد من القوى السلطوية ، ومن لا يملكون شيئاً من القوى الشعبية . وقد تقلد منصب رئيس اتحاد طلاب دار المعلمين ، وقام بإضراب مع زملائه احتجاجاً على إضافة سنة دراسية أخرى على السنوات الأربع ، وقد قرر مجلس الأساتذة في ٢ كانون الثاني سنة ١٩٤٦ فصله المدة الباقية من السنة الدراسية .

ثم بدأ السياب يدخل في معترك الحياة السياسية ، وخاصة أن هذه المرحلة شهدت تطور الحركات الوطنية التحررية في مصر والعراق وسوريا ولبنان، والهند وهذا شجع السياب على الالتزام بمواقفه الوطنية ، فقد أبدى غضبه من الواقع المعيشي عندما أغلقت الحكومة العراقية عدداً من جرائد المعارضة ، التي ينتمي إليها السياب في يونيو سنة ١٩٤٦. ويعدها اندلعت مظاهرة الطلبة ، وقبض على السياب وأودع السجن عدة أسابيع وبعد انتهاء مدة سجنه طلب منه أن يقدم تعهداً خطياً للشرطة بعدم إنتمائه إلى أية منظمة خارج المعهد . وبعد تولي حكومة نوري السعيد مقاليد الحكم في البلاد ، ازداد الإرهاب البوليسي لشتى ربوع البلاد وعمل على ملاحقة الحزب الشيوعي وحزب التحرر الوطني ،

وقبض على كل العناصر الفعالة في هذين الحزبين .

وفي السنة النهائية الدراسية للسياب عام ١٩٤٧/١٩٤٨ تعرف على البياتي وأراد السياب أن ينهي دراسته إلا أن متغيرات الواقع كانت أقوى منه ، فقد اندلعت مظاهرات ١٥ يناير سنة ١٩٤٨ على أثر التوقيع على المعاهدة البريطانية العراقية . واستطاعت القوى الشعبية أن تفرض على حكومة محمد الصدر إلغاء المعاهدة ، وأنهى السياب دراسته الجامعية وعمل مدرساً للغة الانجليزية في مدرسة الرمادي الثانوية ثم فصل من عمله في أعقاب استقالة وزارة " الباجهجس " التي تسلمت الحكم بعد وزارة محمد الصدر حين تولى نوري السعيد رئاسة الوزارة[٤] .

وقبض على السياب وأودع السجن عدة أشهر قدم بعدها للمحاكمة ، وحكم عليه بحرمانه من العمل بالحكومة وخرج بكفالة قدرها خمسة آلاف دينار، وظل ينتقل من مكان لآخر بحثاً عن عمل ، فعمل في أواخر عام ١٩٥٠ مترجماً ومحرراً بجريدة الثبات إلى جانب عمله بمديرية التجارة العامة . ونشر عدداً من القصائد في بعض الجرائد العراقية اليسارية ، وكون مع رفاقه رابطة أدبية أطلقوا عليها " أسرة الفن المعاصرة ".

وفي أوئل الخمسينيات بدأت الحركات الوطنية في البلاد العربية تتطور وتزداد فقد نجحت الثورة المصرية في طرد الحكم الملكي ، واندلعت المظاهرات في العراق مطالبة بتأميم البترول العراقي ، وكان بدر ممن اشترك في هذه المظاهرات ، وقبض على بعض رفاقه وخشي أن يتم القبض عليه فهرب إلى إيران ومنها إلى الكويت ومكث في الكويت قرابة ستة شهور ثم عاد إلى العراق بعد تولي الملك

فيصل الثاني عرش العراق في مايو سنة ١٩٥٣ . لكن الواقع السياسي آنـذاك لم يتغير وظل يلتقي ببعض الرفاق من أمثال بلند الحيدري ، والبياتي ، وجبرا إبراهيم جبرا ؛ ويتبادلون الآراء النقدية الشعرية ، ويطالعون روائع الشعر الانجليزي لكـل من ت . س . اليوت وأديث سيتويل ، وديلان تومـاس ، وبـدأ ينشـر أعمالـه في بعض المجالات الأدبية مثل مجلة الأداب البيروتية :

وفي ١٦ حزيران سنة ١٩٥٥ تزوج السياب من فتاة اسمها " إقبال " مـن أبي الخصيب وكان السياب يبلغ من العمر آنذاك تسعةٍ وعشرين عامـاً ، وأصـدر بعد زواجه كتاباً قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث . وظـل يكتـب قصـائد شعرية وينشرها في بعض الدوريـات العربيـة ، واشـترك في مؤتمـر الأدبـاء العـرب الثاني الذي عقد في سورية من ٢٠-٢٧ أيلول سنة ١٩٥٦ . وبعـد عودتـه مـن المؤتمر وقع العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ ، فأخذ السياب يكتـب شـعراً يندد فيه بالقوى الاستعمارية ويشيد بصمود الشعب المصري أمام القوى المعتديـة وفي ٢٤ ديسمبر سنة ١٩٥٦ ولدت طفلته البكر " غيداء " وفي ٢٣ نوفمر سـنة ١٩٥٧ ولد طفله " غيلان " ، وفي ١٤ يونيو سنة ١٩٥٨ اندلعت الثورة العراقية وأطاحت بحكومة نوري السعيد ، وشـعر السـياب بالارتيـاح للإطاحـة بالطاغيـة نوري السعيد ، الذي ظل طوال حياته عوناً للقوى الغربية الاستعمارية في تحقيـق أطماعها واحتلالها للأراضي العربيه ، وكان السياب وقتهـا يعمـل محـرراً بجريـدة الشعب فضلاً عن عمله في مديرية الاستيراد والتصدير والتي استقال منهـا وعـين بعدها في وزارة المعـارف مدرسـاً للغـة الانجليزيـة وبعـد سلسـلة مـن الصراعـات المتواصلة مع الحزب الشيوعي من جهة ، والقوى السلطوية من جهة ثانيـة ، قـرر أن يبتعد عن بغداد ويعود إلى البصرة مع أسرته واستقال من وظيفته في يناير سـنة

١٩٦١ ، وعمل في البصرة رئيس ملاحظين في مديرية الشؤون الثقافية بمصلحه الموانئ " . لكن ذلك لم يشفع له فقد اعتقل مدة ستة وعشرين يوماً عقب اندلاع المظاهرات التي وقعت في بغداد أثناء انعقاد مؤتمر وزراء الخارجية العرب في بغداد من ٣١ يناير إلى ٥ فبراير سنة ١٩٦١ . لا لكونه اشترك في المظاهرات ولكن لكون اسمه مدوناً في سجلات الشرطة . وعاد بعدها إلى البصرة ، لكن المرض قد بدأ يغزو جسده ، وسافر إلى بيروت في منتصف إبريل سنة ١٩٦٢ للعلاج . ودخل مستشفى الجامعة الأمريكية بمساعدة سلمى خضراء الجيوسي ثم عاد إلى بغداد دون أن يحقق نجاحاً ملموساً في العلاج ، وبعدها سافر إلى بريطانيا في ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٢ لمواصلة العلاج ، و لم تفلح هذه المحاولات أيضاً . وبعدها أخذ شبح الموت يطارده ، وفي ٩ فبراير سنة ١٩٦٤ ودخل مستشفى الموانئ في البصرة . واشتد عليه المرض ، و لم يفلح معه العلاج فسافر إلى الكويت يوم ٦ يوليو سنة ١٩٦٤ ، ودخل مستشفى الأمير بالكويت لكن المرض كان قد دخل مرحلة خطيرة لا يفلح معها العلاج إذ بالإضافة إلى الأمراض العديدة التي غزت جسده النحيل أصيب بنزلة رئوية شعبية فارق إثرها الحياة في الساعة الثانية والدقيقة الخمسين من بعد ظهر ١٩٦٤/١٢/٢٤" [٥] .

تطور القصيدة الشعرية عند السياب :

مرت القصيدة في شعر السياب بثلاث مراحل فنية هي : المرحلة الرومانسية ، والمرحلة الواقعية ، والمرحلة الذاتية :

١- المرحلة الرومانسية :

إن المرحلة التي تشكل فيها الوعي الرومانسي للسياب هي مرحلة الأربعينات ، ويرجع ذلك إلى أن هذه المرحلة شهدت ازدهار القصيدة

الرومانسية من ناحية ، وحرمان السياب من أمه وجدته التي كانت تقوم على رعايته بعد أمه ، من ناحية ثانية ، وحرمانه من أبيه بعد أن تزوج امرأة أخرى و لم يعد يرى أباه إلا على فترات متباعدة .

لذلك نجده بعد وفاة أمه وجدته يكتب قصائد شعرية يعبر فيها عن حالات الأسى والحزن والضياع التي ألمت به منذ صغره ، يقول على سبيل التمثيل في قصيدة له بعنوان " رثاء جدتي " :

جدتي
وهي كل ما خلف الدهر من الحب والمنى والظنون
ورجاءً بدا فألهمني الصفو وخفت أنواره لحنيني
قد فقدت الأم الحنون فأنستني مصاب الأم الرؤوم
الحنون
كم تحملت في حياتك سقماً ودَّ قلبي لو أنك يعتريني
أيها القلب كن عليها رحيماً مثلما ربت اليتامى بلين
جدتي من أبث بعدك شكواي؟ طوانى الأس وقل معيني
أنت يا من فتحت قلبك بالأمس لحبك أوصدت قبرك دوني
فقليل علي أن أذرف الدمع ويقضي عليّ طول أنيني
آه لو لم تعوديني على العطف وآه لو لم أكن أو تكوني"[٦].

وهنا يتضح في هذه الأبيات مدى الحزن الشديد الذي خلفه موت جدته في قلبه ، إنها رمز الحنان والحب والألفة المفقودة في حياته . وبموتها فقد كل مقومات العطف التي يحظى بها من قبل جدته . فهو لا يملك من الحياة إلا حبها وعطفها بعد موت أمه . وهي قد تحملت كثيراً من الأمراض والآلام في سبيل

راحته ، ويناشد القبر أن يكون عليها رحيماً مثلما كانت به رحيمة .

وبموتها أيضاً فقد التواصل مع الأنا الجماعية و لم يجد من يبثه شكواه فقد أوصد الجميع أبوابهم في وجهه ، حتى قبر جدته قد حال بينه وبين عطفها عليه . ويود لو أنه لم يأت للحياة حتى لا يفقد من يحبهم ويحبونه . ولا تقف النزعة الرومانسية في شعره عند حد الرثاء ، لكنها تتجسد أيضاً في قصص الحب الرومانسي التي عاشها في صباه ، فقد تعلق قلبه منذ صغره بوفيقة وهو مايزال صغيراً ، وهي إحدى قريباته ابنة صالح السياب ابن عم جده عبد الجبار ، و لم تكن هي تدري من أمر حبه شيئاً لكنه تعلق بها تعلقاً روحياً و لم يصرح باسمها بحكم العادات والتقاليد الاجتماعية ، برغم أنه أنشد فيها شعراً في قصيدته "خلا من طيفها النهر " .

وبعدها تعلق قلبه بهالة وكان يطلق عليها " هوّيل " وهي فتاة بدوية كان يلتقي بها في أماكن رعي القطيع وينشد فيها شعراً . كما أنه تعلق في أول مرحلته الجامعية بلبيبة وأنشد فيها شعراً أيضاً ، مزج فيه بين حبه لها وحبه لأمه ثم عاش قصة حب مع كل من ديزي وأليس في مرحلته الدراسية بالكلية ، فيقول فيهما شعراً ويقول في " أليس " بعد أن أعرضت عنه وتعلقت بغيره يقول:

تـأبـى أليس عـلـيَّ أن تتبسـمـا	فتـرد قلبـي هـانئـاً متنعمـاً
ياصوتهـا الطرب الحنـون ولا أرى	أنـى سمعت أرق منـه وارحما
قـف بي لأقبس من صداك قصائدي	وأصوغ في شعري حلاك منمنما
لـو عاشـق دنـف سـواي أحبهـا	مثلـي تركت لـه الهـوى فتنعمـا

وكل هذا الحب الرومانسي المتقلب الذي عاشه السياب يرجع كما نظن

إلى حالة الضياع التي عاشها في شبابه متنقلا بين الريف والمدينة .ومصطدماً بالتناقض القائم في الأعراف والعادات والتقاليد واهتزاء المعايير السياسية والاجتماعية كل هذا أدى به إلى حالة التخبط والضياع وتقلب المشاعر والعواطف الوجدانية .

ومن ثم نستطيع أن نطلق على الرومانسية التي سيطرت على قصائد السياب في مرحلة الشباب " الرومانسية الذاتية " لأنه في المرحلة التي نضج فيها وعيه الفكري كانت القصيدة الرومانسية عند رواد الرومانسية العربية في مرحلة أفولها . لذلك لم يتأثر بها كثيراً . لكن هذا لا ينفي إعجابه بشعر علي محمود طه وتأثره بالصفات الحسية في شعره . وأمر آخر أدى إلى عدمية تأثره كلياً بالرومانسية العربية هو إطلاعه على الرومانسية الأوربية بحكم دراسته للأداب الأجنبية في دار المعلمين . فتأثر بأشعار شلي وكيتس . فقد تأثر بجون كيتس في قصيدته " ذكرى لقاء " وأشار السياب لذلك في هامش القصيدة بقول :

وتمتد يمناك نحو الكتاب كمن ينشد السلوة الضائعة
فتبكى مع العبقري المريض وقد خاطب النجمة الساطعة
" تمنيت يا كوكب
سباتا كهذا – أنام
على صدرها في الظلام
وأفنى كما تغرب "

فهو يستوحي أبياتاً لكيتس من أول قوله : " تمنيت " إلى آخر النص "كما تغرب " وجون كيتس مات مسلولا وهو في الخامسة والعشرين من عمره، وآخر ما كتبه هو قصيدته التي يخاطب بها كوكباً في السماء . ويعنى بالعبقري

المريض أي الشاعر كيتس نفسه .

ومن الواضح أن القصائد التي كتبها السياب خلال مرحلة الأربعينات تعتمد في معظمها على السمات الرومانسية في القصيدة ، حيث العاطفةالجياشة هي الدافع الأوحد له في كتابة القصيدة . والخيال يحدد طواعيته الفنية ويشكل ملمحاً فيها . ومخاطبة عناصر الطبيعة كالكواكب والنجوم والبحر والشجر والرياح والغروب نتيجة فقدانه التواصل مع الأنا الجماعية وهروبه من الواقع الحياتي المعيش كي يتوحد في العناصر الكونية والطبيعية لأنها هي مأواه الوحيد بعد أن أوصدت كل الأبواب في وجهه ، وهو مايزال غضا في بواكير حياته .

وفي كثير من الأحيان يمزج الشاعر بين المحبوبة والطبيعة ، لكنه يفضل الأولى على الثانية ، ويرى أن الطبيعة لا تستطيع أن تقدم غنوة الحب التي تنشدها المحبوبة وتترنم ، فهو يعيش الحب الخيالي الرومانسي ويمزجه بعناصر الطبيعة يقول:

أيهز قلبي جدول وبحيرة   وأرى على قمم الربى ما يلهم ؟
ولباب لم تطأ السهول ولا مشت   فوق التلول حبيبة تتبسم ؟
أترى الطبيعة حركت من شاعر   فمضى بدون هوى دعاه يهنم ؟
وترى البحيرة ماءها وصخورها   لولا تذكر أو لغير تتيم ؟
وألذ من شعر الطبيعة غنوة   الحب في جنباتها يتكلم

ومن الواضح هنا أن الحب الذي يعبر عنه مثالي مقدس لا يوجد إلا في الرؤى الحلمية ، ومن ثم فهو حب يفوق الطبيعة وجمالها . بل إن تمرده على الطبيعة هنا يرجع إلى أن مرحلة كتابة القصيدة شهدت أفول نجم الرومانسية . إذ لم تعد الطبيعة هي المأوى والملاذ ، بل إن الأغنية الفاعلة التي تصدح في جنبات

الطبيعة هي المؤثرة تأثيراً فعالاً في تراكيب الواقع . فهو يفضل صوت الحب العالي على عناصر الطبيعة الصامتة .

ونستطيع القول : إن السياب كان يتنازعه تياران في هذه المرحلة الأولى التيار الرومانسي الذي يتوافق مع طبيعته الريفية البسيطة ، ومع حالات الحرمان التي يعيشها ، والثاني : التيار الواقعي الذي بدأت إرهاصاته في أواخر الأربعينات عقب الحرب العالمية الثانية والذي يتوافق مع المظاهرات التي كانت محتدمة بين القوى الشعبية والسلطة ، وكان السياب كثيراً ما يشترك في هذه المظاهرات نتيجة تفاعله مع قضايا الواقع ويعبر عنها في بعض أبياته الشعرية بنزعة انفعالية غاضبة ، ولا سيما أن الحركات الوطنية التحررية بدأت إرهاصاتها في هذه المرحلة . ولذلك نجد أن السياب خلال المرحلة الرومانسية ذاتها كان يكتب قصائده العاطفية لجمهور الحبيبة وصديقاتها ، كما كان يكتب قصائده النضالية لجمهور المتظاهرين . وكان تصوره للحياة وللناس من حوله مختلفاً تمام الاختلاف في قصائده العاطفية عنه في قصائده النضالية ، فهو يتحدث في القصائد العاطفية عن الماضي الجميل ويتحسر على انقضائه ، كما يتذكر الأمس الضائع ، وتنهمر من عينيه الدموع ويحس بالنهاية الوشيكة ، بينما يتحدث في القصائد النضالية عن الغد المرتجى والمستقبل السعيد ، وتتوهج في صدره جمرات الثورة ، ويحس بالحياة التي ستنطلق به إلى الأمام هو ورفاقه [٧] ونجد هذين الملمحين في بعض قصائده التي كتبت في الأربعينيات . يقول في قصيدة " بعد اللقاء " من ديوانه "أزهار ذابلة " :

ياحب ما بالي سئمت الحياة وما لأنفاسي أراها تضيق[٨]

ويقول في قصيدة لقاء ولقاء من ديوانه " أزهار وأساطير "

قد سئمت اللقاء في غرفة أغضى على بابها اكتئاب الغروب
الضيـاء الكسـول ، والمزهريـات تـراءى بهن خفق اللهيب
كالجناح الثقيل في دوحة صفراء في ضفة الغدير الكئيب (٩)

أما القصائد النضالية التي كتبها في نفس المرحلة فهي عديـدة أيضـاً ، ولا تقل عن القصائد العاطفية ، فنجدها في قصائده في "يوم عابس" ، "لحن جديـد"، "حب يموت" ، في يوم فلسطين " ، " أعاصير " ، صحيفـة الأحـرار " ، "حسـناء الكوخ " " عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا " ، حطمت قيداً مـن قيـود ، أعاصـير ، دجلة الفضي ، مأساة الميناء ، وغيرها . يقول على سبيل التمثيـل في قصيـدة " في يوم فلسطين " :

ياراقصين على دم الصحراء	قـد آن يـوم الثـورة الحمراء
تلك الشرارة بعد حين تنجلي	عـن زاخر بالنـار والأضـواء
اليوم يحطم كل شعـب ثائـر	سود القيود بضحكة استهزاء (١٠)

وهكذا نجد أن المرحلة الرومانسـية في شـعر السـياب لم تكـن رومانسـية خالصة تقف عند حد تصوير العواطف ، لكنهـا شملـت ارهاصـات الواقعيـة مـن حيث تفاعل الشاعر مع مجريات الأحـداث السياسـية والاجتماعيـة برغـم حداثـة سنة، أولعلها ثورة الشباب التي تجعـل الشـاعر ينفعـل انفعـالاً ثوريـاً تجـاه المعايـير المختلة في الواقع الحياتي .

٢- المرحلة الواقعية :

إذا كانت ارهاصـات الواقعيـة ظهـرت في شـعر الشـاعر في مرحلة الأربعينات ، فإنها شكلت ملمحاً بارزاً في شعره في مرحلة الخمسينيات ،

ويرجع ذلك إلى تطور الحركات الوطنية التحررية في كثير من الأقطار العربية . يضاف إلى ذلك الصراع السياسي المحتدم الذي عاشه السياب مع الشيوعيين من ناحية ومع السلطة ناحية ثانية . وهذه الأحداث جعلت السياب ينتقل من تصوير العواطف الرومانسية إلى تصوير واقع الأنا الجماعية . وينتقل من الإحساس بالعز إلى الإحساس بالمجتمع عامة ، ومن موت أمه وجدته إلى موت الأبرياء والوطنيين والشرفاء في صراعهم مع السلطة . ونلمس هذا في قصائده التي كتبها في الخمسينيات ولا سيما قصائده ، فجر السلام ، حفار القبور ، الأسلحة والأطفال، المومس العمياء ، أنشودة المطر ، المخبر ، غريب على الخليج ، وغيرها.

استطاع السياب في هذه القصائد أن يكشف سلبيات الواقع وتناقضاته ففي قصيدة " حفار القبور" على سبيل التمثيل نجده يكشف مساوئ الطبقة الطفيلية التي تعيش ونفقات من موت الآخرين ، فحفار القبور يتمنى أن يموت الآخرون حتى ينعم هو بملذات الحياة يقول حفار القبود في القصيدة نفسها :

يارب ما دام الفناء
هو غاية الأحياء ، فأمر أن يهلكوا هذا المساء .
سأموت من ظمأ وجوع
إن لم يمت – هذا المساء إلى غد بعض الأنام ؛
فابعث به قبل الظلام .
ياربّ .. أسبوع طويل مر كالعام الطويل .
والقبر خاوٍ . يغفر الفم في انتظار .. في انتظار .
مازلت أحفره ويطمره الغبار " (١١)

ومـن قصيـدة " الأسـلحة والأطفـال " يعـبر عـن الواقعيـة الاشـتراكية في مضمونها حيث يعبر عن ضياع الإنسان وتدميره في ظل الأسلحة المدمرة العصرية التي تبيد الأطفال والزرع والنساء يقول :

لمن كل هذا الرصاص
لأطفال كوريا البائسين
وعمال مرسيليا الجائعين
وأبناء بغداد والآخرين
إذا ما أرادوا الخلاص
حديد
رصاص
رصاص
رصاص (١٢)

ويكشف الشاعر في هذه الأبيات عـن اهـتزاء معايـير الواقـع ، فالأطفـال تبيدهم القنابل والأسلحة والحديد والدموي ، وهم حفاة الأقدام لا يجدون المأكل أو الملبس أو المأوى ، ويتطلع في نهاية القصيدة لواقع جديد .

وتعد قصيدة أنشودة المطر من أنضج قصـائد الشـاعر ، فقـد صـور فيهـا الواقع الحياتي في العراق وحمّلها طابع النبـوءة والخـلاص ، مـن خـلال استشـرافه الثـورة العراقيـة الـتي تندلـع لتحطـم كـل قـوى الظلـم والطغيـان والاسـتبداد الإستعماري . وتطهر الواقع من عملاء الاستعمار والطفيليين . ويوظف في هـذه القصيدة الأسطورة البابلية الشهيرة وهي : " أسطورة تموز " الذي صرعـه خـنزير بري ثم يعود للحياة بعد انقضاء الشتاء وتعود إليه " عشتار " ربة الخصب . فيعم

الخير وتثمر الأشجار وتتفتح الأزهار ، ويجسد في هذه القصيدة معاناة الشعب العراقي من جراء القوى السلطوية يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم "

إن الشاعر يمزج بين صورة الأرض وعيون " عشتار " رمز الخصب والنماء ، فعند ما تنزل عشتار الأرض وتقترن بتموز يعم الخير شتى ربوع الوديان وعندما يموت تموز يصبح الشتاء قاسياً . والبرد يقلص أطراف الصغار يقول :

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه ، وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء الروح رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (١٣)

ويستشرف الشاعر أن هذا الظلم لا بد له من نهاية ولا بد للعراق أن يثور على الطغاة ، وعلى من سلبوا قوته وثروته فيقول :

أكاد أسمع العراق يزخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر (١٤)

ويستمر الشاعر حتى نهاية القصيدة معبراً عن اهتزاء معايير الواقع وتناقضاته ، يتضح ذلك من خلال المفارقة في الصورة والموقف ، فالصورة واحدة لكنها تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد . كالموت والبلاد والمحار والردى ، والظلام والضياء يقول :

أصبح بالخليج : " يا خليج ...
ياواهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى !"
فيرجع الصدى كأنه النشيج :
" يا خليج ياواهب المحار والردى "
وينثر الخليج من هباته الكثار ،
على الرمال ، رغوة الأجاج والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى " (١٥)

ولا يقف توظيف الشاعر للأسطورة عند هذا الحد ، بل يوظفها في العديد من قصائده بغية تعرية مساوئ الواقع الحياتي ، والتعبير عنه ، نجد ذلك في قصائده ؛ سربروس في بابل ، مدينة بلامطر ، المومس العمياء ، تموز جيكور ، من رؤيا فوكاي ، مرثية الألهة ، مرحى غيلان ، وغيرها .

ففي قصيدة " سربروس في بابل " يوظف الأسطورة اليونانية توظيفاً فنياً ودلالياً ، بحيث تخرج من إطارها الأسطوري القديم إلى بعدها الدلالي المعاصر .

وسربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية ، حيث يقوم عرش " برسفون " إلاهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت ، وقد صوّر دانتي في الكوميدية الإلهية حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة ، وترمز " بابل " في القصيدة إلى مدينة إلخراب عسعس فيها اللصوص والمخبرون والضياع . يقول :

ليعود سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزقون الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان في الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مدى
تخبئ الردى
أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق
يؤج في العراق :

ويتضح في هذا النص أن السياب يتخذ من سربروس رمزاً أسطورياً ليرمز به إلى القوى الشريرة في المجتمع ، وهذا التوظيف على نقيض الدلالة الرمزية عند دانتي ، فإذا كان دانتي صوره حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة فإنه في القصيدة نجده معذباً ومدمراً ومهلكاً للأطفال والكبار وبابل الحزينة ، ويظل الشاعر طوال القصيدة يتطلع إلى تموز رمز الخلاص في مقابل سربروس رمز الموت ، لكن قوى الشر في العراق تحول خصوبة الزرع والأشجار إلى أرض جدباء ، وتمّوز كلما ينثر الورود والثمار والغلال يتخطفها سربروس من فم الفقراء والجياع ، ويتتبع عشتار رمز الخصب والنماء ، فيمزق وشاحها ، وينهش عظامها ، يقول عن

عشتار في صراعها مع سربروس :

تسير في السهول والوهاد
تسير في الدروب
تلقط منها لحم تموز إذا انتثر ،
تلمه في سلة كأنه الثمر
لكن سربروس بابل – الجحيم
يخب في الدروب خلفها ويركض
يمزق النعال في أقدامها ، يعضعض
سيقانها اللدان ، ينهش اليدين أو يمزق الرداء ،
يلوث الوشاح بالدم القديم
ويمزج الدم الجديد بالعواء
ليعود سربروس في الدروب " (١٧)

وهكذا نجد أن السياب اعتمد في قصيدته الواقعية على الأسطورة اليونانية حيناً والعربية في الحين الآخر ليعبر من خلالهما عن تناقضات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في العراق في الأربعينيات والخمسينيات . ويصور من خلالهما أيضاً المذابح الدموية التي جرت في العراق في تلك الآونة .

ولعل هذه القصيدة " سربروس في بابل " جاءت لتكشف زيف حكم عبد الكريم قاسم الذي انحرف بالثورة عن مسارها الصحيح وارتضى الحكم الديكتاوري سياسة له . وكتب السياب عدداً من القصائد يدين فيها الواقع السياسي في تلك المرحلة،وذلك في قصيدته"مدينة السندباد " ، " مدينة بلا مطر" إذ أنه يتصور أن خلف كل قيصر يموت قيصر جديد ، وكأن الواقع لم يتغير .

وهكذا نجد أن المرحلة الواقعية عند السياب شهدت عشرات القصائد الناضجة على المستويين الفكري والابداعي ، وقد حوى ديوانه أنشودة المطر معظم هذه القصائد الناضجة التي كتبت في الخمسينيات وهي المرحلة التي نعدها مرحلة النضج الفني في قصائد السياب .

٣- المرحلة الذاتية :

وهي المرحلة الأخيرة من حياة السياب والتي امتدت من أوائل الستينيات وحتى وفاته سنة ١٩٦٤ ، وهذه المرحلة ظل شبح الموت مسيطراً فيها على السياب نتيجة المرض الذي ألم به في أواخر حياته ، ويتضح هذا في قصائد دواوينه . المعبد الغريق ، منزل الأقنان ، شناشيل ابنة الجلبي ، اقبال .

ففي قصائده التي كتبها في المرحلة المعنية نجد صورة الموت ماثلة وبارزة في كل صوره الشعرية ، فيقول في قصيدة " دار جدي " من ديوانه "المعبد الغريق" .

مكشراً من الحجارة ؟ آه . أي برعم
يدب فيك ؟ برغم الردى ؟؟ غداً أموت
ولن يظل من قواي ما يظل من خرائب البيوت
لا أنشق الضياء ، لا أعضعض الهواء .
لا أعصر النهار أو يمضي المساء " [١٨]

وما يؤكد سيطرة النزعة الذاتية على شعره الرسالة التي أرسلها إلى عاصم الجندي يقول له فيها : " لا أكتب هذه الأيام إلا شعراً ذاتياً ، لم أعد ملتزماً ، ماذا جنيت من الالتزام ؟ هذا المرض وهذا الفقر ؟ لعلي أعيش هذه الأيام ، آخر

أيام حياتي ، إنني أنتج خير ما أنتجته حتى الآن . من يدري ؟ لا تظن أني متشائم ، العكس هو الصحيح لكن موقفي من الموت قد تغير ، لم أعد أخاف منه ، ليأت متى شاء . أشعر أنني عشت طويلاً . لقد رافقت " جلجامش " في مغامراته ، وصاحبت " عوليس " في ضياعه ، وعشت التاريخ العربي كله ألا يكفي هذا ؟ " [١٩].

ويبدو أن تجربة المرض قد جعلته في كثير من الأحيان يعزف عن كتابة الشعر لأن بقاءه رهين البيت والعمل يجعل تجاربه الشعرية محدودة وقد أكد هذا في كثير من رسائله لأصدقائه ، مثل جبرا إبراهيم جبرا ، وتوفيق صايغ ، وآمال الزهاوي ، ونعوس الراوي وغيرهم .

وسواء كانت القصائد التي كتبها في السنوات الأخيرة كثيرة أم قليلة ، فإن هذا لا ينفي اعتماد هذه القصائد على التجارب الذاتية للشاعر ولا سيما تجاربه المريرة مع المرض العضال . يقول في قصيدته " نداء الموت " من ديوانه منزل الأقنان :

" ولا شيء إلا الموت يدعو ويصرخ ، فيما يزول
خريف ، شتاء ، أصيل ، أفول
وباق هو الليل بعد انطفاء البروق
وباق هو الموت ، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة
فياقبرها افتح ذراعيك
إني لآت بلا ضجة ، دون آه " [٢٠].

وفي الديوان نفسه يكتب قصيدة " وصية من محتضر " يعرب فيها عن

أمله في أن يحصل على قبر في أرض الوطن حينما تحل لحظة الموت . ولو طال به العمر قليلاً فإنه أمنيته أن يحصل على كوخ في وسط الحقول يقول :

إن مت يا وطني فقبر في مقابرك الكئيبة
أقصى مناي . وإن سلمت فإن كوخاً في الحقول
هو ما أريد من الحياة ، فدى صحاراك الرحيبة
أرباض لندن والدروب ، ولا أصابتك المصيبة ؛
....
أبناء شعبي في قراه وفي مدائنه الحبيبة
لا تكفروا نعم العراق
خير البلاد سكنتموها بين خضراء وماء ،
الشمس ، نور الله ، تغمرها بصيف أو شتاء ،
لا تبتغوا عنها سواها
هي جنة فحذار من افعى تدب على ثراها
أنا ميت لا يكذب الموتى ، وأكفر بالمعاني
إن كان غير القلب منبعها
فيا ألق النهار
اغمر بعسجدك العراق ، فإن من طين العراق
جسدي ومن ماء العراق [٢١].

وهكذا نجد ان القصائد التي كتبها السياب في نهايات حياته تعبر عن تجربته الذاتية تجاه الموت .

أهم أعماله الشعرية :

برغم أن السياب لم يمهله العمر كثيراً فقد ولد سنة ١٩٢٦ ومات سنة ١٩٦٤ ، إلا أنه ترك دواوين شعرية عديدة ومتميزة وأهمها:

١- أزهار ذابلة سنة ١٩٤٧
٢- أساطير سنة ١٩٥٠
٣- حفار القبور سنة ١٩٥٢
٤- المومس العمياء سنة ١٩٥٤
٥- الأسلحة والأطفال سنة ١٩٥٤
٦- أنشودة المطر سنة ١٩٦٠
٧- المعبد الغريق سنة ١٩٦٢
٨- منزل الأقنان سنة ١٩٦٣
٩- أزهار وأساطير
١٠- شناشيل ابنة الجلبي سنة ١٩٦٤
١١- اقبال سنة ١٩٦٥
١٢- قيثارة الريح سنة ١٩٧١
١٣- أعاصير سنة ١٩٧٢
١٤- الهدايا سنة ١٩٧٤
١٥- البواكير سنة ١٩٧٤
١٦- فجر السلام سنة ١٩٧٤

وتعد هذه الأعمال الشعرية وخاصة ما كتب منها في الخمسينيات إضافة جديدة لشعرنا العربي المعاصر ، لما يتميز به شعر السياب من خصوبة في الصورة الشعرية ، ورموز فنية عديدة ، وتعبير صادق عن الواقع الحياتي المعيشي .

الهوامش

١- للمزيد حول نشأة السياب وسيرة حياته انظر : حسن توفيق : شعر بدر شاكر السياب ودراسة فنية " ص٤٥ وما يعدها وانظر احساس عباس " بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره .

٢- انظر حسن توفيق ، سابق ص٤٧ ، واحساس ، عباس سابق ص١٩ .

٣- للمزيد انظر المرجع السابق ص٤٩.

٤- انظر حسن توفيق : مرجع سابق ص٨٢ ، ماجد السامرائي ، رسائل السياب جمع وتقديم .

٥- للمزيد حول نشأة الشاعر : انظر ؛ حسن توفيق مرجع سابق الفصل الأول " سيرة حياة الشاعر " ص ٤٥-١١٦ .

٦- بدر شاكر السياب "الأعمال الكاملة " ١٠٣/٢-١٠٤ .

٧- حسن توفيق : سابق ص١٨٦.

٨- بدر شاكر السياب : ديوان أزهار ذابلة ص١٣.

٩- نفسه : الأعمال الكاملة ٩٨/١ .

١٠- نفسه : ٤٤٤/٢ .

١١- نفسه : ٥٤٧/١ .

١٢- نفسه : ٥٧١/١ .

١٣- نفسه : ٤٧٥/١ .

١٤- نفسه : ٤٧٧/١ .

١٥- نفسه : ٤٨٠/١ .

١٦- نفسه : ٤٨٢/١ .

١٧- نفسه : ٤٨٥/١ .

١٨- نفسه : ١٤٥/١ .

١٩- انظر رسائل السياب ،جمع وتقديم ماجد السامرائي ص ١٧٧ .

٢٠- نفسه : ٢٧٣/١ .

٢١- نفسه : ٢٨٢/١-٢٨٣ .

٢٢- للمزيد حول أعمال بدر شاكر السياب الشعرية وأهم الدراسات التي كتبت عنه ورسائله انظر : محمد التونجي : بدر شاكر السياب ، والمذاهب الشعرية المعاصرة ، دار الأنوار بيروت سنة ١٩٦٨ ، محمود العبطة : بدر شاكر السياب ، والحركة المعاصرة في العراق ، مطبعة المعارف بغداد سنة ١٩٦٥ ، أضواء في شعر وحياة السياب ، دار السلام بغداد سنة ١٩٧٠ ، ناجي علوش : السياب سيرة شخصية دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣ ، نبيلة الرزاز اللجمي : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، وزارة الثقافة السورية دمشق سنة ١٩٦٨ . رسائل السياب جمع وتقديم ماجد السامرائي دار الطليعة بيروت سنة ١٩٦٩، حسن توفيق ، مرجع سابق ص٣٦٥ ، احسان عباس ، سابق سنة ١٩٦٩ ، د.سيمون جارجي بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر وزارة الثقافة بغداد سنة ١٩٦٦، عبد الجبار عباس بدر شاكر ، السياب وزارة الثقافة بغداد سنة ١٩٧٢، عيسى بلاطة بدر شاكر السياب ؛ حياته وشعره بيروت سنة ١٩٧١ .

مراد عبد الرحمن مبروك